

УЛАДЗІМІР КОНАН

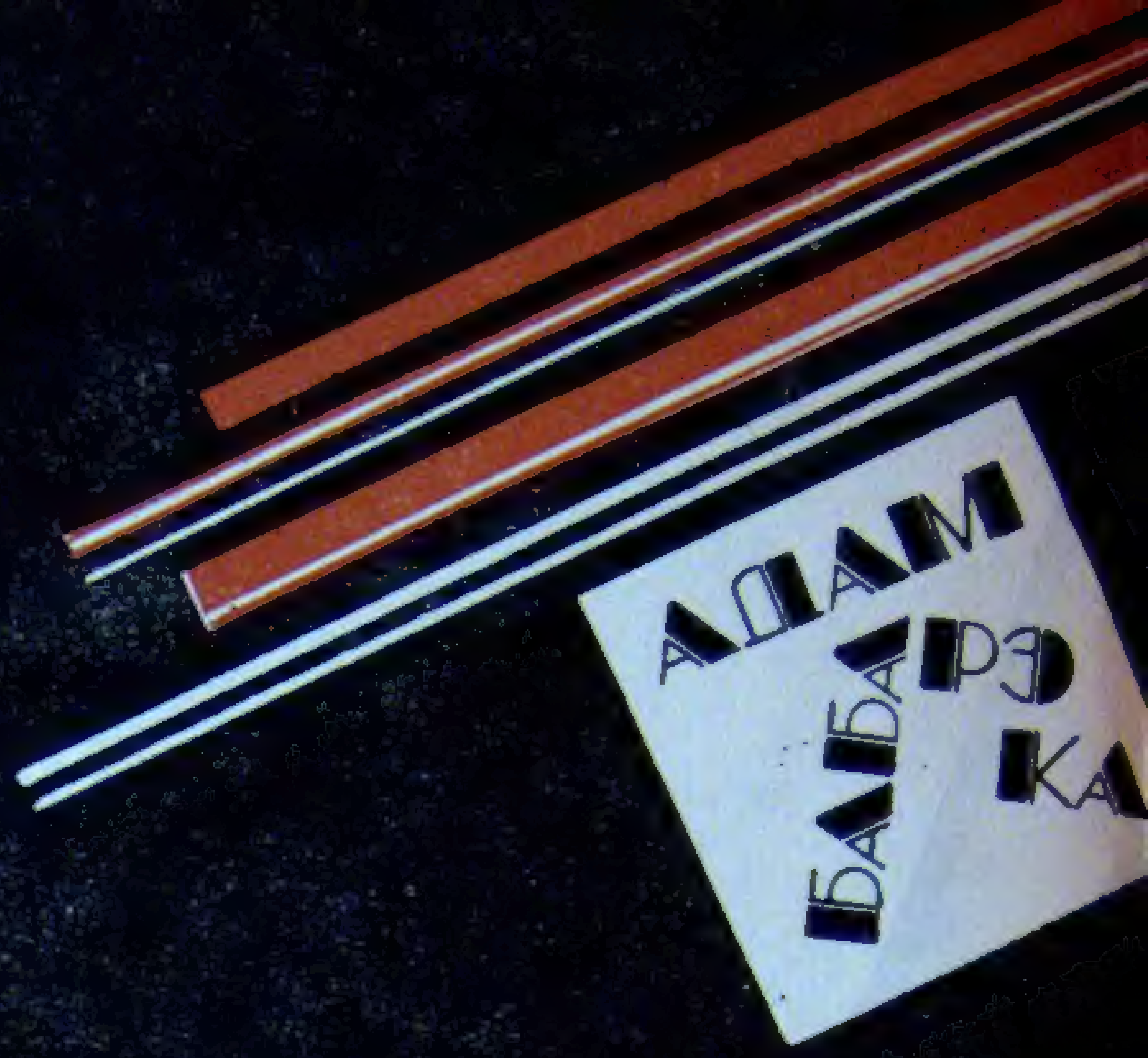
АДАМ БАБАРЭКА

УЛАДЗІМІР КОНАН

АДАМ БАБАРЭКА



Мінск
«Мастацкая
літаратура»
1976


АДАМ
БАБАРЭКА

Уладзімір Конан

Адам Бабарэка

Крытыка-біяграфічны нарыс

Бел 8
К 64

К $\frac{70202-190}{М 302(05)-76}$ 76-76

УСТУП

Беларускія крытыкі і літаратуразнаўцы напісалі нямала кніг і артыкулаў, у якіх даследуецца творчасць беларускіх пісьменнікаў — класікаў і нашых сучаснікаў. Можна з поўнай падставай сцвярджаць, што крытыка-біяграфічны жанр прыжыўся ў нашай даследчай літаратуры. У яго ёсць пэўная традыцыя, метадалогія, хоць многім даследаванням яшчэ нестае ўмення ўзнавіць эпоху, паказаць непаўторнае індывідуальнае аблічча мастака, выявіць тыя грані шматвяковай народнай культуры, якія адбіліся ў яго творчасці.

Але куды гэты жанр пранікае пакуль яшчэ вельмі павольна і нясмела, дык гэта ў самую крытыку і літаратуразнаўства. У нас яшчэ вельмі мала кніг, у якіх даследуецца творчасць саміх крытыкаў і літаратуразнаўцаў, мала даследаванняў па гісторыі і метадалогіі крытыкі.

Чаму так сталася?

Беларуская крытычная думка ўзнікла разам з узнікненнем новай літаратуры, аднак доўгі час у неспрыяльных для беларускага друкаванага слова ўмовах не знаходзіла адпаведнай формы выяўлення. Крытычныя эцюды, фрагменты ў выглядзе прадмоў да мастацкіх зборнікаў, невялікія нататкі альбо больш-менш грунтоўныя даследаванні

беларускай мастацкай культуры (галоўным чынам народнай паэзіі) ў рускіх і польскіх перыядычных выданнях — вось формы, у якіх яна развівалася ў XIX стагоддзі.

Плённым для развіцця крытычнай думкі, як і для ўсіх галін нашай нацыянальнай культуры, быў перыяд паміж дзвюма рэвалюцыямі (1905—1917). У гэты час на старонках «Нашай нівы» ўпершыню пачалі складвацца асноўныя разнавіднасці крытычнага жанру — рэцэнзія, палемічны артыкул, крытычны агляд і інш.

Заўважым, аднак, што крытычная думка і крытычны жанр — гэта далёка не адно і тое ж. Чытаеш іншы крытычны артыкул і не знаходзіш у ім ніякай думкі, у тым ліку крытычнай, бо, апрача штампаў і кан'юнктурных меркаванняў, нічога тут няма, а, скажам, праграмны верш паэта нярэдка з'яўляецца бліскучым выяўленнем у вобразнай форме глыбокіх эстэтычных, філасофскіх, грамадска-палітычных ідэй. Асабліва багата такіх глыбокіх па інтуітыўным пранікненні ў сутнасць жыцця і мастацтва праграмных твораў знаходзім мы ў Янкі Купалы, Якуба Коласа, Максіма Багдановіча, а з сучасных паэтаў — у М. Танка і Ул. Дубоўкі. Гэтая «ўзаемапранікальнасць» крытыкі і паэзіі, безумоўна, павінна ўлічвацца гісторыкамі крытычнай і эстэтычнай думкі.

Купала, Колас, Багдановіч, а таксама іншыя прагрэсіўна настроеныя пісьменнікі і публіцысты дарэвалюцыйнай пары памагалі крытыцы ў асэнсаванні эстэтычнай прыроды мастацтва, у выпрацоўцы эстэтычных крытэрыяў. Не спецыялізуючыся ў жанры крытыкі, яны тым не менш у сваёй супольнай працы развівалі нацыянальную крытычную думку, узнімалі яе мастацкі ўзровень. Прыкметны след у гісторыі дарэвалюцыйнай беларускай крытыкі пакінулі таксама Сяргей Палуян, Лявон Гмырак, Альгерд Бульба, Пётра Просты і інш. Іх літаратурная спадчына яшчэ чакае свайго ўважлівага даследчыка.

У першыя гады Савецкай улады традыцыі дарэвалюцыйнай эстэтычнай думкі захоўваліся і развіваліся пераважна пісьменнікамі старэйшага пакалення — Я. Купалам, Я. Коласам, Ц. Гартным, М. Гарэцкім, Зм. Бядулем і інш. Моладзь, захапіўшыся пошукамі новых шляхоў развіцця мастацтва, ідэяй усеагульнага «рэвалюцыйнага перавароту» ў мастацтве і культуры, некаторы час недаацэньвала гэтыя традыцыі, у тым ліку традыцыі народнай мастацкай культуры. Толькі ў сярэдзіне 20-х гадоў найбольш таленавітыя з маладых пісьменнікаў, пасталеўшы і падвучыўшыся ў першых савецкіх універсітэтах, засвоіўшы ленінскую думку аб тым, што аднаго павярхоўнага

ведання марксізма яшчэ недастаткова для пабудовы сацыялістычнай культуры, перагледзелі свае пазіцыі.

20-я гады ў гісторыі нашай літаратуры — гэта перыяд вострых пошукаў шляхоў росквіту беларускага савецкага мастацтва, яго ідэйнага і мастацкага ўзвышэння. Пры ўсіх выдатках пошукі гэтыя прынеслі багаты плён мастацтву 20-х гадоў, зрабілі яго шматгранным, па-грамадзянску мужным і па-рэвалюцыйнаму палымяным. Мы і сёння яшчэ адчуваем рэвалюцыйны подых тых гадоў, і таму не згасае наша цікавасць да той мужнай эпохі, у якую будаваўся падмурак беларускай савецкай культуры.

Наша гісторыка-літаратурная навука апошніх паўтара дзесятка гадоў нанава адкрыла некаторых дарэвалюцыйных і многіх паслярэвалюцыйных пісьменнікаў. Але пакуль што ў поле зроку даследчыкаў траплялі звычайна зоркі першай велічыні. Гэта і зразумела, так заўсёды бывае напачатку. Але каб уявіць сабе ўсю складанасць і супярэчлівасць шляхоў, якімі развівалася наша культура ў 20—30-я гады, трэба дэталёва вывучыць творчасць усіх тых, хто яе ствараў,— без гэтага наша ўяўленне не толькі аб яе мінулым, але і аб сучасным будзе няпоўным і аднабаковым.

Не так даўно стала вядома сучаснаму чытачу і імя Адама Бабарэкі, а між тым гэта прыкметная постаць у літаратурным руху 20—30-х гадоў.

Адам Антонавіч Бабарэка належыць да таго пакалення беларускай моладзі, якая з усіх куткоў «зрэбнай вёскі» пацягнулася пасля Кастрычніка ў горад, па навуку, па веды. Гэта быў другі вялікі паход беларусаў за права «людзьмі звацца». Будаваць новую культуру моладзь ішла, поўная маладой няўрымслівасці, рашучасці, рамантычных парыванняў. Невыпадковай, нават сімвалічнай была назва арганізацыі, якую стварылі маладыя беларускія пісьменнікі,— «Маладняк». Адзін з яе стваральнікаў, Міхась Чарот, пісаў пра гэты паход сялянскіх дзяцей у горад па навуку і мастацтва: «Маладняко ўскія шэрагі папаўняюцца такімі паэтамі, якія з глухіх куткоў Беларусі ідуць у лапцях і нясуць у торбачках свае творы» [1].

Сталасць, усведамленне сваёй адказнасці за лёс народа, дзяржавы, нацыянальнай культуры прыйшлі да гэтай моладзі не па гадах рана, бо ёй, разам са старэйшымі, належала здзейсніць грандыёзныя планы рэвалюцыйнай пераробкі

[1] **М. Чарот.** Маладнякоўскімі крокамі. «Савецкая Беларусь», 22 лістапада 1925 г.

жыцця. Гэтую адказнасць за пабудову беларускай савецкай культуры рана адчуў і Адам Бабарэка.

Беларускую крытычную думку 20-х гадоў прадстаўлялі, з аднаго боку, літаратуразнаўцы старэйшага дакастрычніцкага пакалення як рускай літаратурнай школы (І. Замоцін, А. Вазнясенскі, Я. Барычэўскі, М. Піятуховіч і інш.), так і беларускай, «нашаніўскай» школы (М. Гарэцкі, З. Жылуновіч, Ц. Гартны і інш.); з другога боку, моладзь, што прыйшла ў навуку і літаратуру ў савецкі час пасля заканчэння толькі што створанага Беларускага дзяржаўнага універсітэта. Праўда, з выпускнікоў яго прафесійным крытыкам стаў толькі Адам Бабарэка.

Пісаць пра жыццёвы і творчы шлях Бабарэкі няпроста. Небагата захавалася ўспамінаў, дакументаў. Многія каштоўныя архіўныя матэрыялы загінулі ў час вайны. Літаратурна-крытычная спадчына пісьменніка засталася не сабранай. Толькі ў 1925 годзе быў выдадзены невялічкі зборнік яго апавяданняў; яго вершы, артыкулы параскіданы ў перыядычных выданнях, большасць з якіх сталі бібліяграфічнай рэдкасцю.

Ускладняе справу і тое, што жыццёвы шлях пісьменніка рана і трагічна абарваўся, не даўшы праявіцца ў поўную сілу яго таленту, глыбокаму і арыгінальнаму, спыніўшы на паўдарозе развіццё яго featurenabakowых здольнасцей.

Біяграфія Адама Бабарэкі — гэта пераважна яго літаратурная дзейнасць, неадлучная ад грамадскага і літаратурнага жыцця 20—30-х гадоў. Многае з таго, што пісаў Бабарэка, сучаснаму чытачу можа здацца аднабаковым, абстрактным і ў радзе выпадкаў нават наіўным. Усё гэта так, але ж вось што піша адзін з вельмі ўдумлівых сучасных літаратуразнаўцаў, Алесь Адамовіч, адносна творчасці сучасніка Бабарэкі, яго друга і аднадумцы Кузьмы Чорнага: «бываюць перыяды, калі ў асаблівым руху ўсё: грамадства, класы, псіхалогія і нават мова, яе функцыянальныя стылі. Грані жыцця адкрываюцца воку, як пеаямныя пласты ў глыбокіх кар'ерах, літаратура ў такія перыяды нават вучнёўскай рукой здольна зрабіць значныя адкрыцці. У самой наіўнасці, прастаце ракурсу ўжо прысутнічае навізна, адкрыццё» [1].

Такім перыядам у нас былі 20—30-я гады. Усё, што было характэрна для той эпохі, як на фатаграфічнай плёнцы, адбілася на лёсе і творчым шляху А. Бабарэкі.

Хто сёння будзе аспрэчваць, што літаратурны твор, каб мець якое-небудзь грамадскае значэнне, перш за ўсё павінен быць эстэтычнай каштоўнасцю, вынікам напружанай працы майстра слова? Або хто будзе адмаўляць права паэта на выяўленне сваіх, асабістых перажыванняў і пачуццяў, свайго роз-

думу, адным словам, хто будзе адмаўляць права паэта на самавыяўленне? Аднак быў час, калі за гэтыя ісціны прыходзілася змагацца, калі вакол іх кіпела вострая барацьба, і крытык Адам Бабарэка стаяў у цэнтры гэтай барацьбы.

Адам Бабарэка ставіў і, у меру сваіх сіл і магчымасцей, спрабаваў вырашыць пытанні, якія і сёння маюць не толькі гістарычную, але і актуальную тэарэтычную цікавасць. Гэта перш за ўсё такія праблемы, як суадносіны паміж эстэтычнай каштоўнасцю мастацтва і яго сацыяльнымі функцыямі; сутнасць мастацкай творчасці, гнасеалагічны і семантычны аспекты мастацтва, крытэрыі ацэнкі мастацкага твора і ўсёй творчасці таго ці іншага пісьменніка і многія іншыя метадалагічныя пытанні літаратурна-мастацкай крытыкі. Адам Бабарэка быў першым сярод тых, хто ў складаных умовах канца 20 — пачатку 30-х гадоў мужна выступіў у абарону паэта і паэзіі ад нападкаў вульгарна-сацыялагічнай крытыкі.

Якуб Колас высока цаніў Бабарэку як крытыка, адзначыўшы, што ён «чужых думак не пераказваў, свае меў» [2]. Адам Бабарэка быў высакародным чалавекам, душою першых беларускіх пісьменніцкіх арганізацый, яго вельмі цанілі многія з пісьменнікаў. Вось што піша пра яго Уладзімір Дубоўка: «Гэта быў шчыры, сардэчны чалавек, выдатны крытык, цудоўны сябра... Усе свае раманы і аповесці нябожчык Кузьма Чорны папярэдне абмяркоўваў з Адамам. Не цураліся гэтага і другія былыя сябры «Узвышша», а пра маладзейшых няма чаго і казаць. Рабіў ён нямала каштоўных і трапных заўваг мне, як па паасобных маіх вершах, так і па большых творах (паэмах)» [3].

Максім Лужанін піша пра «натхнёнасць развагі Адама Бабарэкі, чалавека таленавітага сэрца, хто даў не адну пуцёўку ў друк першым вершам маладых, у тым ліку маім» [4].

А. Бабарэка, такім чынам, першы крытык 20—30-х гадоў, якога цёплым словам успомнілі майстры мастацкага слова. І тым не менш імя яго часта ўспаміналася толькі для таго, каб адзначыць недахопы і «памылкі» ў дзейнасці літаратурнага аб'яднання «Узвышша».

Упершыню спаслаўся на шэраг змястоўных літаратурна-

---

[1] **Алесь Адамовіч.** Шырыня пісьменніцкага свету. «Полымя», 1969, № 2, стар. 202.

[2] Гл.: **Максім Лужанін.** Колас расказвае пра сябе. Мінск, 1964, стар. 160—161.

[3] **Уладзімір Дубоўка.** Сярод добрых людей. «Полымя», 1963, № 1, стар. 124—125.

[4] **Максім Лужанін.** Вачыма часу. Мінск, «Беларусь», 1964, стар. 434.

крытычных ацэнак Бабарэкі Ю. С. Пшыркоў [1], гэта паслужыла штуршком для вывучэння літаратурнай спадчыны Бабарэкі. Адначасова (у 1960 г.) выйшла ў свет манаграфія Н. С. Перкіна, у якой дадзена аб'ектыўная ацэнка крытычнай спадчыны «Маладняка» і «Узвышша» [2]. Гэта быў добры пачатак. Ісці далей ужо было лягчэй.

Літаратурны лёс Адама Бабарэкі ў значнай ступені залежаў ад таго, як кваліфікавалася дзейнасць літаратурных арганізацый «Маладняка» і «Узвышша» [3]. З другога боку, гэтую дзейнасць нельга было высветліць без даследавання літаратурна-эстэтычных поглядаў Адама Бабарэкі — аднаго з найбольш актыўных крытыкаў абодвух аб'яднанняў. У пачатку 1965 г. на старонках «Полымя» з'явіўся нарыс пра жыццё і творчасць Бабарэкі, які належыць аўтару гэтых радкоў [4]. Крыху пазней у даследаванні па гісторыі эстэтычнай думкі Беларусі мною была зроблена спроба паказаць месца літаратурна-крытычнай спадчыны Бабарэкі ў вызначэнні і эвалюцыі літаратурных кірункаў «Маладняка» і «Узвышша» [5].

У 1971 г. выйшла кніжка С. Карабана [6], які меў на мэце падсумаваць здабыткі беларускага літаратуразнаўства ў вывучэнні літаратурнага руху 20—30-х гадоў. На жаль, аўтар тут мала чаго дадаў новага, абмежаваўшы сваю задачу апісаннем станоўчых і адмоўных бакоў тагачаснай крытыкі. С. Карабан не ўлічыў галоўнае: марксісцка-ленінская эстэтыка — гэта не сума закасцянелых, раз назаўсёды дадзеных ісцін, а жывы дыялектычны працэс. Адсюль і яго недавер да любой арыгінальнай ідэі, якая ідзе далей агульнапрызнаных палажэнняў [7]. Метадалагічныя пралікі кнігі адбіліся на ацэнцы творчасці А. Бабарэкі, Ул. Дубоўкі і іншых пісьменнікаў «Узвышша»: пра станоўчае ў іх спадчыне сказана вельмі агульна і скорагаворкай, а недахопы і памылкі росту перабольшаны да метадалагічных і палітычных «зрываў». Літаратурная крытыка 20—30-х гадоў у кнізе С. Карабана пададзена не ў барацьбе навукова-перспектыўных і вульгарна-дагматычных тэндэнцый, а як мазаіка ісцін і памылак у творчасці паасобных пісьменнікаў.

У 1975 годзе апублікавана манаграфія М. Мушынскага [8] па гісторыі савецкай крытыкі і літаратуразнаўства. Яна прыцягвае ўвагу чытача арганічным спалучэннем строгай аб'ектыўнасці даследчыка-гісторыка з паслядоўна вытрыманай канцэптуальнасцю крытыка, які з высокай адказнасцю за лёс мастацкай культуры аналізуе складаны этап у развіцці беларускай крытычнай думкі (20—30-я гады).

М. Мушынскі прыводзіць шэраг вельмі цікавых назіранняў

над творчай эвалюцыяй Бабарэкі-крытыка. Супаставіўшы методыку крытычнага аналізу І. Замоціна і А. Бабарэкі, ён выяўляе важнае звяно пераемнасці ў развіцці літаратуразнаўчай думкі: малады крытык плённа вучыўся ў такіх масцітых вучоных, як І. Замоцін і Я. Барычэўскі. На аснове гэтых і іншыхназіранняў даследчык робіць прынцыпова важны вывад: творчасць А. Бабарэкі «адыграла значную ролю ў збліжэнні крытыкі і літаратурнай навукі, у замацаванні на навуковай глебе тых прынцыпаў аналізу, якія распрацаваў І. Замоцін».

Мае рацыю даследчык і тады, калі падкрэслівае значэнне ўздзеяння на ідэйна-творчую і эстэтычную платформу «Узвышша» літаратурнай групы «Перевал» і позняга «Лефа», вельмі цікавыя яго назіранні над эвалюцыяй узвышанскай праграмы ў дачыненні да фальклору — ад погляду на яго як на каштоўны, але «сыры, неапрацаваны матэрыял» да прызнання самастойнай яго эстэтычнай каштоўнасці.

М. Мушынскі адзначае і слабасць гісторыка-літаратурнай канцэпцыі Бабарэкі. Сапраўды, засяродзіўшы ўвагу на вывучэнні самабытнага шляху беларускай літаратуры, абумоўленага спецыфічнымі сацыяльна-гістарычнымі ўмовамі, у якіх яна развівалася, ваюючы супраць дагматызму і агульшчыны, Бабарэка часам непрыкметна для сябе страчваў «погляд на беларускую літаратуру як на звяно ў сістэме сусветнага мастацтва». Думка правільная. Тым не менш, як гэта будзе паказана ніжэй, А. Бабарэка ўслед за М. Гарэцкім быў арыгінальным, удумлівым гісторыкам айчыннай літаратуры.

---

[1] **Ю. С. Пшыркоў.** Беларуская савецкая проза (20 — пачатак 30-х гадоў). Мінск, Выд. АН БССР, 1960, стар. 56—80, 240, 258—259.

[2] **Н. С. Перкін.** Шляхі развіцця беларускай савецкай літаратуры 20—30 гг. Мінск, Выд. АН БССР, 1960, стар. 80—95.

[3] У 1962 г. апублікавана даследаванне Н. С. Гілевіча «Акрылёныя рэвалюцыяй» (Паэзія «Маладняка»). Аб'яднанне «Узвышша» яшчэ чакае свайго падрабязнага вывучэння.

[4] **Уладзімір Конан.** Адам Бабарэка. Літаратурная дзейнасць і эстэтычныя погляды. «Полымя», 1965, № 4.

[5] **У. М. Конан.** Развіццё эстэтычнай думкі ў Беларусі (1917—1934 гг.). Мінск, «Навука і тэхніка», 1968, стар. 99—153.

[6] **С. Карабан.** Нарысы гісторыі беларускай савецкай крытыкі 20—30-х гадоў. Мінск. Выд. Белдзяржуніверсітэта, 1971 г.

[7] Падрабязны аналіз кнігі С. Карабана зроблены мною ў артыкуле «Праблемы беларускай крытыкі і эстэтыкі» («Полымя», 1972, № 6, стар. 185—196).

[8] **М. І. Мушынскі.** Беларуская крытыка і літаратуразнаўства. 20—30-я гады. Мінск, «Навука і тэхніка», 1975.

Вельмі актуальная і вельмі блізкая нам сёння думка Адама Бабарэкі пра крытыку як форму літаратурнай творчасці, яго барацьба за права крытыка на самавыяўленне, на сваё «прачытанне» твора. Дагматыкі ж, з якімі даводзілася яму ваяваць, былі супраць любога асабістага самавыяўлення, яны і ад крытыкі і ад лірыкі патрабавалі толькі «канчатковых ісцін». А паколькі ісціна — гэта сам цяжкі і супярэчлівы працэс пазнання, да якога яны былі не гатовы, то іх «навуковасць» выявілася ў бясконцым паўтарэнні некалькіх завучаных на памяць марксісцкіх лозунгаў.

Узнаўленню гістарычнай праўды пра літаратурны рух 20-х гадоў, пра літаратурную спадчыну Адама Бабарэкі ў прыватнасці, нямала садзейнічалі ўспаміны нашых старэйшых пісьменнікаў, актыўных удзельнікаў тагачасных падзей: на старонках часопіса «Полымя» першай паловы 60-х гадоў упершыню пабачылі свет фрагменты з літаратурных мемуараў Ул. Дубоўкі, К. Крапівы, М. Лужаніна, Я. Скрыгана і іншыя матэрыялы, якія паўплывалі на станаўленне навуковага літаратуразнаўства ў Беларусі.

Наша сучаснасць непарыўна звязана з далёкім і блізкім мінулым. І ад таго, наколькі глыбока даследуецца гісторыя культуры, залежыць яе сучасны ўзровень, яе росквіт у будучым. Няхай жа і гэты невялічкі нарыс будзе не апошнім у даследаванні спадчыны тых дзеячаў культуры, што па нейкіх аб'ектыўных прычынах ці проста з-за нашага нядбальства яшчэ не стала актыўным фактарам сучаснай беларускай культуры.



ШЛЯХ
У ЛІТАРАТУРУ

У архіве Беларускага дзяржаўнага універсітэта, дзе вучыўся, а пазней працаваў А. А. Бабарэка, захавалася яго кароткая службовая аўтабіяграфія — «curriculum vitae», як тады па універсітэцкай традыцыі называлі гэткія дакументы. Яна пачынаецца так: «Паходжу я з беззямельных сялян (па вясковай тэрміналогіі — «бруковых») вёскі Слабада-Кучанка, зараз Мінскай акругі, Капыльскага раёна. Нарадзіўся ў 1899 г. 15(2) кастрычніка» [1].

Да рэвалюцыі Капыльскі раён уваходзіў у склад Слуцкага павета. Гэта самабытны і прыгожы куток беларускай зямлі, з часоў сівой мінуўшчыны жылі тут працавітыя земляробы, абаранялі сваю радзіму ад ворагаў, праз стагоддзі пра-

[1] Цэнтральны дзяржаўны архіў Кастрычніцкай рэвалюцыі і сацбудаўніцтва БССР (далей ЦДАКР БССР), ф. 205, воп. 1, адз. зах. 359, арк. 45—46. Аўтабіяграфія надрукавана ў зборніку «Пра час і пра сябе». Мінск, «Беларусь», 1966.

неслі каштоўнасці нацыянальнай культуры і народнага мастацтва. Ніколі, нават у змрочныя часы сталыпінскай рэакцыі, не спыняўся тут народны рух за ажыццяўленне дэмакратычных ідэалаў, за праўду-справядлівасць, за зямлю і волю, за права «людзьмі звацца».

Случчына і Капыльшчына — край песняроў і казачнікаў: тут Сержпутоўскі запісаў цудоўныя «казкі і апавяданні беларусаў-палешукоў» — найцікавейшую народную філасофію, цэласную сістэму поглядаў на чалавека і свет. Не выпадкова адсюль прыйшлі ў літаратуру Цішка Гартны, Кузьма Чорны, Алесь Гурло, Адам Бабарэка, Рыгор Мурашка, сучасныя беларускія пісьменнікі Янка Скрыган, Сцяпан Александровіч, Мікола Хведаровіч, Адам Русак, Васіль Вітка, Мікола Лобан, Алена Васілевіч, Аляксей Кулакоўскі і іншыя.

У канцы XIX — пачатку XX ст. тут, як і па ўсёй Расійскай імперыі, капіталізм пранікае ў сельскую гаспадарку Беларусі, раздзяляючы сялян на заможных, серадняков і беднякоў. Бацька Адама Бабарэкі быў чалавек разумны, працавіты і сумленны. Не маючы зямлі, браўся за любую работу, абы пракарміць сям'ю. Хворы на сухоты, ён займаецца шавецкай і кравецкай справай, але здароўе яго горшае, і ён вырашае завесці маленькі млынок — каб быць болей на свежым паветры. Ды і ад гэтай працы прыйшлося адмовіцца, бо мучны пыл ледзь было не загубіў яго зусім. Апошнія два гады жыцця трымаў маленькую краму, але грошай ніколі не меў, бо раздаваў свой няхітры тавар у пазыку такім самым беднякам, як і сам. Калі памёр, не было за што пахаваць.

Пасля смерці бацькі Адам з маткаю і малодшым братам засталіся без сродкаў, але неяк гаравалі, працавалі, памагалі крыху людзі. Другія Адамавы браты і сёстры паўміралі раней — хто ад сухотаў, а хто ад шкарлятыны.

Вучыўся Адам добра, і настаўнік мясцовай школы раіў яму працягваць вучобу, паабяцаў куды-небудзь уладкаваць. Урэшце яго, як сірату, прынялі ў Слуцкую бурсу. У 1913 годзе пасля бурсы зноў паўстала пытанне, дзе працягваць вучобу. Пра гім-

назію нечага было і думаць. Нават заможныя сяляне ў лепшым выпадку маглі паслаць сваіх дзяцей у настаўніцкую семінарыю або каморніцкую (сельскагаспадарчую) школу. Для Адама Бабарэкі была адзіная магчымасць атрымаць сярэднюю адукацыю — паступіць у Мінскую духоўную семінарыю. Так ён і зрабіў. У 1917 годзе скончыў чатыры агульнаадукацыйныя класы гэтай навучальнай установы.

Бурсацкае выхаванне, цяжкі лёс сям'і, пакуты і смерць блізкіх не маглі не адбіцца на светаўспрыманні ўражлівага юнака: ён стаў верыць у бога. Толькі на чацвёртым курсе семінарыі вера яго пачала слабець. Хвалі першай рускай рэвалюцыі дакаціліся і да казённых школ. У Мінскую духоўную семінарыю пачалі пранікаць ідэі сацыялізма і беларускага нацыянальнага адраджэння. Гэтая акалічнасць памагла семнаццацігадоваму юнаку зрабіць поўную пераацэнку каштоўнасцей. У яго свядомасці адбываецца пераварот: ад тэалогіі і Біблii ён рэзка пераходзіць да Маркса і Леніна, становіцца заўзятым бязбожнікам. Замест таго каб стаць свяшчэннікам, ён ідзе працаваць настаўнікам у савецкую школу, становіцца ў шэрагі барацьбітоў за новае жыццё, новую сацыялістычную культуру.

У прыгаданым ужо кароткім жыццёпісе пісьменнік паведамляе: «Быў настаўнікам беларускай вясковай школы на Случчыне. На вёсцы працаваў з 1918 да 1921 г. з перарывам у часе польскай акупацыі Беларусі. Гэты перыяд быў часам майго ўдзелу ў партызанскім руху Случчыны і зняволення ў польскім астрозе. Пасля вызвалення Беларусі ад польскай акупацыі мая настаўніцкая праца аднавілася. Яна працягвалася да 1921 г.— гэта год, калі [redacted] быў прызваны ў Чырвоную Армію. Будучы вясковым настаўнікам, я адначасова працаваў як сябра рэўкома Пукаўскай воласці і загадваў аддзелам народнай асветы. У Чырвонай Арміі, у якой я служыў да паловы 1922 г., мая педагагічная праца не перарывалася, а толькі набыла іншыя ад вясковых формы. Будучы чырвонаармейцам, я працаваў па галіне палітасветнай пры брыгадным чырвонаармейскім клубе (21 брыгада войск ВЧК)».

Другія крыніцы (архіўныя матэрыялы, урыўкі з

аўтабіяграфічнай аповесці і інш.) дапаўняюць паасобнымі штрыхамі біяграфію пісьменніка. Цікавыя старонкі з яго жыцця выяўляюцца ў паасобных дакументах архіўнага фонда Наркамасветы БССР. Захаваліся, напрыклад, пратаколы пасяджэнняў Пукаўскага Савета народнай асветы за 1919 г.[1]. Савет народнай асветы быў тады дарадчым органам пры валасным аддзеле народнай асветы. У Пукаўскай воласці ў гэтым Савеце былі 22 прадстаўнікі ад сельскіх камітэтаў, два — ад мясцовых настаўнікаў і пяць — ад вучняў. Гэты Савет шляхам тайнага галасавання выбіраў настаўнікаў воласці; тыя кандыдаты ў настаўнікі, якія атрымоўвалі простую большасць галасоў, накіроўваліся валасным аддзелам народнай асветы на працу ў мясцовыя школы. У сяле Пукава такія выбары адбыліся 23 кастрычніка 1919 года, на іх Адам Антонавіч Бабарэка быў выбраны настаўнікам дванаццаццю галасамі супраць сямі і накіраваны ў Сунаёўскую школу. Крыху пазней ён працуе настаўнікам у роднай вёсцы Слабада-Кучанка, а потым у Крыніцкай школе.

Становішча настаўнікаў у той час было надзвычай цяжкае: сяляне плацілі ім натурай — па некалькі фунтаў збожжа і бульбы ў тыдзень — альбо кармілі па чарзе ў сваіх хатах. Але Адам Бабарэка, як і іншыя савецкія асветнікі, не зважаў на цяжкасці і актыўна займаўся грамадскай дзейнасцю: арганізоўваў гурткі вясковай моладзі, наладжваў літаратурныя вечары і аматарскія спектаклі. Разам з сельскімі актывістамі і камсамольцамі ажыццяўляў палітыку Савецкай улады, праводзіў прадразвёрстку, вёў агітацыю за стварэнне сельскагаспадарчых камун і г. д.

Калі ўвосень 1919 года белапалякі акупіравалі Капыльшчыну, Адам Бабарэка разам з вясковым актывам ідзе ў падполле. Пазней пісьменнік успамінаў: «Гэта былі пэўныя дні белапольскага панавання ўвосень 1919 года. Панаваў шалёны ўздым шляхецтва. Усё жывое прыціхла. Я і Аст-ка (загадчык аддзела народнай асветы Пукаўскага райкома) апынуліся ў адзіноце. Туляцца па лясах без працы ўжо абрыдла, а таксама і трываць панскі ўціск... Жадалася кіпучай працы. А такая праца магчыма

альбо за фронтам, альбо тут, ў сувязі з іншымі падпольшчыкамі»[2]. Урэшце сябры прабраліся ў Мінск на пасяджэнне падпольнай рэвалюцыйнай арганізацыі. Было вырашана арганізаваць паўстанне супраць акупантаў. Бабарэку і Астрэйку даручылі праводзіць адпаведную работу на Случчыне і часткова Ігуменшчыне. Былі створаны ўдарныя групы па 5—10 маладых хлопцаў, якія здабывалі зброю, распаўсюджвалі савецкія газеты, інфармавалі камандаванне Чырвонай Арміі аб колькасці акупацыйных войск. Аднак вясною 1920 г. у разгар падрыхтоўкі да паўстання ў Слуцкую падпольную арганізацыю прабраўся правакатар і выдаў кіруючую групу. Пачаліся аблавы і масавыя арышты. Адама Бабарэку разам з дванаццаццю падпольшчыкамі кінулі ў астрог, страшэнна катавалі. З тых часоў на целе пісьменніка праз усё жыццё захаваўся жывы дакумент яго ўдзелу ў змаганні з акупантамі — рубцы ад іх бізуноў.

Восенню 1920 г. Адаму Бабарэку і некалькім яго таварышам удалося вырвацца з рук дэфензівы і далучыцца да партызан.

У архіве «Маладняка» захаваліся анкеты ўдзельнікаў Першага Усебеларускага з'езда гэтай літаратурна-мастацкай арганізацыі. Там ёсць адказы сямідзесяці маладнякоўцаў на пытанні: «Калі пачалі займацца літаратурнай працай? Да якога літаратурна-мастацкага напрамку сябе залічваеце?» і інш. У сваёй анкеце Адам Бабарэка напісаў, што яго першыя літаратурныя спробы адносяцца да 1918 года[3], калі ён быў селькорам.

З селькора пачыналі амаль усе беларускія пісьменнікі і публіцысты. Селькор быў актыўным будаўніком новага жыцця, вёў барацьбу з эксплуататарамі, ворагамі Савецкай улады, з бюракратамі і

[1] Гл.: Дзяржаўны архіў Мінскай вобласці. Ф. р-2000, воп. 1, адз. зах. 11, арк. 115—128. (У 1964 годзе вёска Пукава перайменавана ў Камсамольскую).

[2] **Я. Каліна** (А. Бабарэка). У дні белапольскага панавання (Успаміны). «Маладняк», 1924, № 2—3, стар. 39.

[3] ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, адз. зах. 2, арк. 23.

зладзеямі. Селькораў у той час часта забівалі. Сельскія і рабочыя карэспандэнты забяспечвалі свежымі, надзённымі матэрыяламі мясцовыя і цэнтральныя газеты, бо, як вядома, прафесійных журналістаў у тыя гады не хапала.

Першыя літаратурныя творы Бабарэкі з'явіліся на старонках рэспубліканскага друку вясной 1921 г. Падпісваўся ён псеўданімамі — Якім Каліна, Адам Чырвоны, Адам Гаротны. У 20-я гады шлях беларускага пісьменніка ў літаратуру звычайна пачынаўся са старонак «Савецкай Беларусі» — газеты, якая доўгі час была сапраўдным вогніскам беларускай савецкай літаратуры. Першага красавіка 1921 г. тут быў надрукаваны і верш Бабарэкі «Будаванне». Пра што ён? Вядома, пра новае жыццё. Рэвалюцыя і сацыялістычнае будаўніцтва ўспрымаліся маладым паэтам як усеабдымная касмічная з'ява, якая абновіць увесь свет:

Асілак няведаны роніць пяруны.
І полымем буйным узнімаюцца пушчы,
І чэзне след стары, і воблік камуны
З'яўляецца светлы ў працоўныя гушчы...

Паэт у захапленні ад таго, што «бурацца муры» падгніўшага быту, «абвальваюцца з трэскам» сцены старога грамадскага ладу, а на іх месцы

Будуецца гэтак не рай дзесь у небе,
А шчасце бядоты — зямлі апранаха.

У ранніх вершах Адама Бабарэкі нельга не заўважыць характэрнай адзнакі тагачаснай пралетарскай паэзіі — яе рэвалюцыйна-касмічнай рамантыкі, выяўлення ў абстрактна-абагульненай форме ідэалаў-мар аб хуткім прыходзе ўсясветнага шчаслівага жыцця для працоўных. Паэтыка гэтых вершаў была далёкай ад прафесійнага майстэрства і грунтавалася на нескладаных сімвалах і просценькіх рыфмах, традыцыйныя формы прыладжваліся да новага зместу.

Паэтычныя вобразы тут яшчэ вельмі абстрактныя, за імі цяжка ўгледзець канкрэтную чалавечую асобу з яе духоўным светам. У вершах Бабарэкі, надрукаваных у 1921 годзе (іх каля дзесятка), гэта

Камуна, новае і старое жыццё, Камунар, Сявец, калектыўнае «Мы» і да т. п. Вось найбольш характэрны для ранняй творчасці пісьменніка верш «Сявец» [1]:

На шырокія дарогі,
На свабодныя дарогі,
Цераз збітыя парогі
Камунар на поле йдзе.
На зруйнаваным прасторы
Раскідае зярнят горы
Й зоркім бляскам, нібы зораў,
Волю сее для людзей.

Сцяг чырвоны рассцілае,
Думы ў жыццё выяўляе,
Ў змозе новае раджае
Й севам сілы ён куе.
Іскра мову раскідае,
Дзе шчэ волі люд не знае,
Жар у спячых распаляе
І нядолі путы рве.

У другіх творах, крыху больш дасканалых за гэты вучнёўскі верш, паэт таксама вітае поступ новага жыцця (у чым яно, гэтае новае, відаць — не ўдакладняецца), славіць дух калектывізму, абнаўляючую сілу працы (вершы «Чырвоны след», «Шуміць лес» і інш.) [2]. Канцоўка праграмнага верша «Мы» гучыць так:

«Мы» у працы, «мы» у змозе, «мы» носіцца ўсюды,
Скрыжаваны молат і серп — гэта «мы»!
«Мы» скрозь «я» змятае з працоўнага ладу,
Для вечнага жыцця, труда й барацьбы [3].

Гэта па сутнасці зарыфмаваная праграма ранняй пралетарскай лірыкі. Было б негістарычна ацэньваць яе меркаю сучаснай, па-прафесійнаму вытачанай паэзіі. Сучаснаму чытачу яна здасца прымітыўнай, і яна сапраўды такая, аднак, іменна такая, яна ўспрымалася шырокімі пластамі народных мас, толькі што абуджаных для духоўнай творчасці, як свая, пралетарская. Яна імпанавала рабоча-сялянскаму чытачу сваім аптымізмам і рэвалюцыйным пафасам, дапамагала пераносіць цяжкасці пасляваеннай разрухі. Так, Адам Бабарэка, звяртаючыся да свайго маладога сучасніка, заклікаў:

На няўзгоды, непагоды
Хмурна не глядзі!
Пройдуць годы, і няўроды
Згінуць скрозь зямлі.

Хай цярністы й каманісты
Сцелецца наш шлях,
Ды агністы, прамяністы
Шырыцца ў ім мах [4].

[1] Гл.: «Савецкая Беларусь», 17 мая 1921 г.
[2] Гл.: «Савецкая Беларусь», 2 і [redacted] чэрвеня 1921 г.
[3] «Савецкая Беларусь», 4 верасня 1921 г.
[4] «Савецкая Беларусь», 21 кастрычніка 1921 г.

Першыя вершы Бабарэкі звярнулі на сябе ўвагу Цішкі Гартнага, які сам аддаў даніну касмічна-рэвалюцыйнай паэтыцы. Як вядома, Цішка Гартны не без падстаў лічыў сябе заснавальнікам беларускай пралетарскай лірыкі, а ў асобе М. Чарота, Я. Журбы, А. Бабарэкі вітаў «маладыя і свежыя сілы», якія, па яго словах, «ужо складаюць першую плеяду сучасных пралетарскіх пісьменнікаў, прадаўжальнікаў творчасці сваіх папярэднікаў» [1]. У другім артыкуле Гартны адзначыў «рэвалюцыйныя матывы ў творчасці М. Чарота, Якіма Каліны» (Бабарэкі) [2].

Да творчасці пачынаючага паэта Цішка Гартны звяртаецца ў артыкуле пра рабоча-сялянскую сацыяльную прыроду беларускай культуры. Да рэвалюцыі, адзначаў ён, нашы пісьменнікі свае творы «пісалі літаральна за сахою і станком, галадаючымі і халадаючымі». Паслякастрычніцкае пакаленне пісьменнікаў таксама выйшла з асяроддзя сялян і рабочых, і сярод іх «Якім Каліна са Случчыны. Беззямельны селянін. Дастаўшы асвету настаўніка, з чаго мусіць карміць сябе і матку» [3].

Ва ўмовах пасляваеннай гаспадарчай разрухі многія маладыя паэты, найбольш — сыны вясковай беднаты, жылі бедна, у нястачы. Другая сесія ЦВК БССР (27 лютага 1921 г.) пастанавіла асігнаваць два мільёны рублёў на дапамогу немаёмасным пісьменнікам. Цішка Гартны пісаў з гэтае нагоды: «Беларуская літаратура, як і заўсёды, мае сярод сваіх тварцоў вельмі бядотных людзей, якім патрэбна пільная дапамога, калі мы хочам, каб гэтыя людзі не загубілі ў цяжэрнай бясплённай барацьбе свае таленты, дарагія беларускай культуры». Асаблівую патрэбу ў гэтай дапамозе мае «...Адам Бабарэка, таленавіты беларускі пясняр з новымі ідэямі пралетарскага характару, вершы якога друкуюцца ў «Савецкай Беларусі» за подпісам Адам Чырвоны і Якім Каліна. Хлопец малады, багаты заданнямі, але таксама жыццё скручвае яму рукі і зацягвае павуціну цяжкага змагання з ім. Беззямельны, з старою маткаю, ён вымушан за няпэўнае, зусім малое жалаванне вучыцеля карміць сябе і матку, не маючы прасветнай гадзіны і не маючы магчымасці мець заўсёды кусок хлеба і адзенне. Родам ён з Слабод-

кі-Кучынкі на Случчыне — дзе жыве і цяпер»[4].

Звернемся зноў да кароткай аўтабіяграфічнай даведкі Бабарэкі: «З восені 1922 г., пасля звальнення з Чырвонай Арміі ў доўгатэрміновы водпуск, я залічыўся ў Беларускі дзяржаўны універсітэт, у якім атрымаў вышэйшую асвету на этналагічна-лінгвістычным аддзеле педагагічнага факультэта».

У 1921 годзе, як вядома, Камуністычная партыя і ўрад БССР прынялі пастанову аб стварэнні Беларускага універсітэта, ажыццявіўшы гэтым шматгадовую мару лепшых сыноў беларускага народа. І хоць універсітэт шырока расчыніў дзверы для рабоча-сялянскай моладзі, усё ж першыя прыёмы студэнтаў не вельмі багатыя на выхадцаў з беларускай вёскі: яшчэ мала хто з сялян меў сярэднюю адукацыю. Умовы для вучобы былі надзвычай цяжкія. Не было інтэрнатаў, аўдыторый, заняткі часта праходзілі вечарам у школьных памяшканнях.

Гартаем спісы студэнтаў, што паступілі ў 1922 годзе на этналагічна-лінгвістычнае аддзяленне (яно адпавядала, прыкладна, сучаснаму філалагічнаму факультэту). Чацвёртым у спісе значыцца: Бабарэка Адам Антонавіч. Далей стаяць прозвішчы М. Кудзелькі (М. Чарота), А. А. Дайлідовіча (Алеся Дудара) і некаторых іншых будучых пісьменнікаў[5].

У першай палове 20-х гадоў было вельмі мала спецыялістаў-беларусаведаў, а попыт на іх ва ўмовах практычнага ажыццяўлення палітыкі партыі ў галіне нацыянальнага будаўніцтва быў высокі. Каб пракарміць сябе і сям'ю, А. Бабарэка ўсе пяць гадоў вучобы адначасова працаваў у рэдакцыі «Савецкай Беларусі», выкладчыкам беларускай мовы і літаратуры ў школе, нейкі час загадчыкам 11-й гарадской сямігадовай школы. З восені 1925 года ён ужо вы-

---

[1] **Янка Кліч.** Беларуская літаратура як папярэдніца пралетарскай. «Савецкая Беларусь», 15 ліпеня 1921 г.

[2] **Янка Кліч.** Чырвоны золак. «Савецкая Беларусь», 15 мая 1921 г.

[3] **Янка Кліч.** Класавыя падставы беларускай культуры. «Савецкая Беларусь», 24 ліпеня 1921 г.

[4] **З. Жылуновіч.** Трэба ажыццявіць. «Савецкая Беларусь», 12 чэрвеня 1921 г.

[5] ЦДАКР БССР, ф. 205, воп. 1, адз. зах. 23, арк. 27.

кладчык Беларускага Камуністычнага універсітэта імя У. І. Леніна, лектар настаўніцкіх курсаў беларусазнаўства. І ўсё гэта — пад час вучобы ва універсітэце! З 1923 года Бабарэка — адзін з кіраўнікоў «Маладняка», вядучы крытык гэтай пісьменніцкай арганізацыі.

Даследчыкі беларускай літаратуры заўважылі: прыкладна з 1922 года паэтыка маладой савецкай паэзіі паволі мяняецца. Калі раней у вершах маладых была амаль адна «чырвань», нейкая зададзеная радасць і абавязковы аптымізм, то цяпер паяўляюцца іншыя колеры — блакітны, зялёны, шэры, радасць дапаўняецца смуткам і тугой. Аднак да 1924 года ўсё ж пераважае бурна-вясёлы, мажорны лад, радасна-бадзёры, задзірысты, ваяўнічы тон, і гэты ранні перыяд «Маладняка» атрымаў назву «бурапены» [1].

На гэтым фоне трэба чытаць вершы і апавяданні Бабарэкі, напісаныя да 1924 г. Яго апавяданні адлюстроўваюць сацыяльныя, ідэалагічныя і маральныя зрухі ў беларускай вёсцы, якія былі выкліканы сацыялістычнай рэвалюцыяй. Асноўныя яго тэмы — класавая барацьба ў вёсцы, роля камсамольцаў і сялянскіх актывістаў у змаганні за новае жыццё, рацыяналізацыя сялянскай гаспадаркі і рух за калектывізацыю («Максім Трапкач», «Каля балота», «Цёмнай ночкай», «Мікіта Шпэндзік», «Змітрава вяселле» і інш.) [2]. Большасць Бабарэкавых апавяданняў — гэта эскізныя замалёўкі прыроды і побыту беларускага сяла, іх фабула звычайна не канкрэтызавана, ледзь вызначана. Паасобныя з апавяданняў — гэта своеасаблівыя вершы ў прозе, як, напрыклад, навела «Новая мясціна», якая друкавалася ў часопісе «Маладняк» з ілюстрацыямі ў стылі беларускай народнай жывапіснай культуры [3].

У навеле няма фабулы, гэта хутчэй за ўсё сімвалічная карціна беларускай вёскі, якая марыць пра новае жыццё. Яно ўвасабляецца ў будынінах сельсавета, школы і інш. «Сама вёска апырскалася рознакалёрным зялёнівам дрэўцаў старых і малажавых. Хаты старэнькімі бабулькамі бяззубымі паскучваліся ў пералівах светаценяў. Але сэрцам яны падмаладжваліся і вочкамі сваімі весела перамірг-

ваюцца між сабою, у даль сінеблакітную ўзіраючыся.

Гэтак жа і воласць выглядае... Яна, як тою камізэлькаю палатнянаю, плотам жоўта-дашчатым апранулася і шапку новую надзела з кукардаю чырвонаю, з літарамі залацістымі «Гукаўчанскі валасны камітэт».

І гэтак, скрозь, куды вокам ні кінеш, усюды згледзіш сярод старога, абымшэлага, зачарсцвелага, зацвіўшага — рунь новую, сінь-чырвоную... І не хочацца пазіраць, як сям-там яшчэ ёрзае падцяты, абшарпаны ўюн, задзіраючы сваю патоўчаную галаву».

Некаторыя свае апавяданні і вершы Бабарэка пісаў у стылі імпрэсіянізму, выкарыстоўваючы адначасова стылёвыя элементы сімвалізму, імажынізму; карыстаўся ён і паэтыкай фальклору. У дыялогах пераважаюць рэалістычныя фарбы. Характэрная для імпрэсіянізму слоўна-вобразная жывапісная манера добра прыжылася ў яго апавяданні — апавядальнік нібы глядзіць на свет скрозь прызму рознакаляровага шкла: «Рассцілаюцца посцілкі залацістыя, шумлівыя збожжам каласістым. Хвалююцца весела яны ясным дзянёчкам і шумуюць буйна непагодай пералётнай. Любіць вецер ветраны тут часта коўзацца, качацца і купацца ў золаце польным».

Даследчыкі літаратуры, канстатуючы ўплыў «мадэрнізму» на савецкае мастацтва 20-х гадоў, ацэньвалі гэты факт як негатыўную, непажаданую з'яву. Пры гэтым аналіз літаратурна-мастацкага працэсу звычайна адсутнічаў, і чытач заставаўся ў няведанні, у чым жа канкрэтна праявіўся гэты адмоўны ўплыў «мадэрнізму» (паняцце даволі абстрактнае, ім аб'ядноўвалі разнастайныя, нярэдка супрацьлеглыя мастацкія плыні — імажынізм, футурызм, імпрэсіянізм, экспрэсіянізм і інш.). У выніку гэтага аднабакова ацэньвалася так званае «левае мастацтва» і пралеткультаўскі рух: справядліва ўказваючы на тэарэ-

[1] Гл.: **Н. С. Гілевіч.** Акрылёныя рэвалюцыяй (Паэзія «Маладняка»). Мінск, 1962, стар. 102.

[2] Большасць апавяданняў пісьменніка ўвайшлі ў невялічкі зборнічак: **Адам Бабарэка.** Апавяданні. Мінск, 1925.

[3] «Маладняк», 1923, № 1, стар. 23.

тычныя памылкі пралеткультаўцаў, нярэдка забывалі, што імкненне да «рэвалюцыі ў мастацтве», да абнаўлення сістэмы вобразаў, стылю і метаду было неабходным этапам у станаўленні новага, сацыялістычнага мастацтва, наватарскага па сваёй сутнасці. Пралетарскія мастакі, пісьменнікі, артысты мелі права на эксперымент. Іншая справа, што гэты працэс абнаўлення меў свае выдаткі. Калі ў 20-я гады гэта была кароткачасовая хвароба «левізны» ў мастацтве і эстэтыцы, то пазней, у 30-я гады, гэтая «левізна» прыняла пачварныя формы вульгарнага сацыялагізму...

На наш погляд, куды больш мэтазгодна гаварыць не пра ўплывы «мадэрнізму» на савецкае мастацтва (у тым ліку літаратуру) 20-х гадоў, а пра неарамантычныя рэмінісцэнцыі ў ім.

Зробім невялікі экскурс у гісторыю.

Як вядома, пасля падаўлення рэвалюцыі 1905—1907 гадоў спецыфічныя сацыяльна-палітычныя ўмовы ў Беларусі, народны рух за нацыянальнае самавызначэнне, за зямлю і волю выклікалі да жыцця ў нашай літаратуры так званы позні беларускі рамантызм. Характэрна, што гэтая плынь, значную даніну якой аддалі Купала, Бядуля і нават такі яркі рэаліст, як Колас, не толькі не супярэчыла крытычнаму рэалізму як магістральнаму кірунку беларускай літаратуры таго часу, а, наадварот, істотна дапаўняла і развівала яго. І гэта не эстэтычны парадокс, а вынік нацыянальна самабытнага шляху, па якім ішло развіццё беларускай літаратуры. Наша рэалістычная літаратура да Янкі Купалы грунтавалася пераважна на фальклорным рэалізме, ёй неставала багацця мастацкай палітры еўрапейскага рэалізму, які ўвабраў у сябе вопыт папярэдніх мастацкіх плыняў, у тым ліку рамантызму. Вось чаму з'яўленне неарамантызму ў беларускай літаратуры 1907—1917 гадоў было заканамернай з'явай, якая не толькі не адмаўляла крытычнага рэалізму, а, наадварот, была неабходнай умовай яго далейшага прагрэсу.

Наша пралетарская паэзія перыяду грамадзянскай вайны і першых гадоў сацыялістычнага будаўніцтва была, па сутнасці, самадзейнай творчасцю,

яна яшчэ не валодала ўсім багаццем паэтычнага мыслення і невычэрпнымі мастацкімі сродкамі сусветнай літаратуры. А між тым перад савецкай літаратурай паўстала задача — адлюстраваць такія складаныя зрухі ў грамадстве, свядомасці, у грамадскай псіхалогіі, якіх яшчэ не ведала гісторыя. Адбываўся працэс станаўлення новай, сацыялістычнай асобы, і літаратура павінна была выявіць усё багацце яе духоўнага свету. І той факт, што паэзія 20-х гадоў перайшла ад зарыфмаваных палітычных лозунгаў да паэтычных пошукаў і эксперыментаў, да ўпартага шукання ключоў ад душы і сэрца рэальнага чалавека, быў выразнай адзнакай яе жыццёвасці і сілы. Іншая справа, што першыя спробы авалодаць мастацкай палітрай сусветнай паэзіі былі не заўсёды ўдалымі: форма не адразу арганічна спалучалася са зместам, выпірала запазычанасць мастацкіх прыёмаў, вядомых сусветнаму мастацтву, і г. д. Аднак усё гэта было «хваробай росту», а не адыходам ад нашых ідэйна-эстэтычных пазіцый, як гэта думалі некаторыя крытыкі 20—30-х гадоў.

Маладая паэзія першай паловы 20-х гадоў імкнецца выйсці з кола абстрактнай рацыяналістычнай зададзенасці, прабуе свой лірычны голас, шукае адпаведныя сродкі для выяўлення настрояў той сялянскай моладзі, якая ішла ў горад па культуру. Лірычны герой Язэпа Пушчы так успрымаў гэты працэс:

Васільковаю сіняю ночкай
Я зрэбную вёску пакінуў,
І ў горад замызганы ў прочкі
Пайшоў я з бярозавым кіем[1].

Пра гэта абвяшчае таксама лірычны герой Адама Бабарэкі:

Развітаўся я з крыжам збуцвелым,
Што на вёску пуцінамі крыжыць,—
І на бляск электрычнасці белай
Я вочы ўзняў свае рыжыя[2].

Вершы і апавяданні Бабарэкі пачатку 20-х гадоў поўныя аптымізму, жыццесцвярджальнага пафасу,

[1] «Маладняк», 1924, № 4.
[2] «Радавая рунь», 1924, № 2, стар. 5.

у іх заўважаецца адзнака фармальна-мастацкіх пошукаў. Гэтыя пошукі прыкметныя ў юбілейным вершы, прысвечаным сёмай гадавіне Кастрычніцкай рэвалюцыі [1]:

Гады, што коні чырвоныя,
Праімчаліся сем ужо вёрст,—
І пыл на дарозе загонамі
Запыліў белаватую горасць.
Не туліцца вёска кудлатая
Перад заўтрашнім з боязні днём,
Камсамол, хоць кашуля палатана,
Карманьёлу жарыць агнём.
А на прызбе ў часіну вольную
Нам старыя і то гаманяць,
Як бы з вёскі свае і вакольнае
І лучыну і «дзеда» [2] прагнаць...

У 1922—1923 гады Бабарэка піша пераважна апавяданні і алегарычныя навелы, на якіх нельга не заўважыць уплыву коласаўскіх «Казак жыцця». Маральна-этычная праблематыка іх абумоўлена зместам новых працэсаў, якія прынесла ў жыццё Кастрычніцкая рэвалюцыя. Найбольш блізкае да Коласавых алегарычных навел апавяданне «Каля балота» (1923 г.). Яно выразна даносіць да нас атмасферу тагачаснай беларускай вёскі. Старое жыццё ўвасабляецца ў вобразах балотнага рэдкалесся: старэнькая бярэзінка «...шмат год пражыла на вузкай палосцы, якая ўпіраецца ў самае балота. Яна шмат бачыла на сваім вяку, яна шмат нацярпелася ад балота. Шмат асыпалася насення з яе, і шмат яго праглынула гэтая багна. Да гэтага яшчэ адна хвароба далучылася. Балелі карэнні бярэзінкі. Смактаў смактун». Няцяжка ўбачыць у гэтай алегорыі абагульненую біяграфію беларускай сялянскай жанчыны, на долю якой звычайна выпадалі ўсе бядоты і турботы жыцця. Маладыя ялінкі ды бярэзінкі імкнуцца да густога бору, які сімвалізуе новае жыццё, горад. Старэнькая бярэзінка думае толькі пра свае дробныя зярняткі: «Досыць я нагаравалася, патрываю яшчэ, абы яны ўспалі на лепшы грунт, абы яны выбралі лепшае месца...» Пісьменнік гаварыў пра неабходнасць сацыялістычнай рэканструкцыі вёскі, якая спрадвеку аддавала свае лепшыя сілы гораду і цяпер чакае ад яго дапамогі.

Безумоўна, гэтая ранняя навела Бабарэкі ў мастацкіх адносінах значна саступае Коласавым «Казкам жыцця». У Я. Коласа дрэвы, вятры, ручаі — гэта не толькі рупары аўтарскіх ідэй; у яго алегорыях «многа непасрэднага, паэтычнага захаплення «буйствам» жыцця, яго размахам, сілай, бясконцасцю яго праяў, язычаскага любавання сонцам, ветрам і іншымі прыроднымі стыхіямі»[3]. Колас бліжэй да народнага паэтычнага светаўспрымання, чым пачынаючы малады празаік Бабарэка.

Паасобныя апавяданні Бабарэкі носяць адзнакі аўтабіяграфічнасці, яны нагадваюць літаратурна апрацаваныя ўспаміны з часоў падпольнай барацьбы супраць белапольскай акупацыі. У аснове апавядання «Цёмнай ночкай» (1922) — дыялог з маткаю, якая дакарае сына за тое, што ён «дому свайго цураецца», ідзе па небяспечнай дарозе барацьбы. Сын суцяшае яе, ён хоча знішчыць гора наогул, тое гора, якое ідзе «ад людзей, што многа маюць, самі не працуюць, а нас наймаюць». Сын напамінае маці, што ўсе яе дочкі паўміралі, бо ёй самой неабходна было штодзень хадзіць у двор на заработкі. «Мама, і мы людзі. Ці мы б не ўмелі па-людску пажыць? Ці не сумелі б весяліцца і радавацца на жыццё з нашаю любасцю да працы, да зямелькі? Бацька наш век біўся-біўся і нарэшце змогся... Я выйшаў у людзі, толькі адно шчыміць у мяне жаданне, каб і ты, і суседзі нашы, гэткія як і мы, таксама выйшлі ў людзі». Тут аўтар выступае не так апавядальнікам, як майстрам бытавых замалёвак, што ўмее «жывапісаць» словам. «Атуліла хатку-порхаўку чорна-цёмная ночка. Вось зараз, во-то-то, здаецца, расплюшчыцца-праглыне. А хата стаіць раскалмачаная. Звычайна пазірае сплюснутымі цёмна-бліскучымі вочкамі-ваконцамі, а куды й не разабраць. Мітусіцца агоньчык. Нібы дурэе па лучынцы, устаўленай у «дзеда»[4]. А ў гэтай вясковай хатцы-порхаўцы пры

[1] «Савецкая Беларусь», 7 верасня 1924 г.

[2] «Дзедам» на Капыльшчыне называлі прыстасаванне для трымання лучыны.

[3] **Іван Навуменка.** Якуб Колас. Духоўны воблік героя. Мінск, «Беларусь», 1968, стар. 225.

[4] **Адам Бабарэка.** Апавяданні, стар. 8.

святле лучыны маладыя хлопцы-падпольшчыкі распрацоўваюць план барацьбы з акупантамі.

Тэме падпольнай барацьбы супраць белапольскай акупацыі прысвечаны два ўрыўкі з аповесці «Мяцежным шляхам»[1]. Гэта — не закончаныя мастацкія творы, а імпрэсіяніcцкія эскізы, у якіх бытавыя дыялогі і ўспаміны звязаны паміж сабою агульнай экспазіцыяй. Ад коласаўскіх традыцый ідзе пісьменнік у гумарыстычных апавяданнях «Мікіта Шпэндзік» (1922) і «Як красназорцы зямлі сцураліся» (1922). У першым гутарка ідзе аб дарэмным намаганні вясковых багацеяў правесці сваіх людзей на выбарах у валасны Савет. Гэта — зноў-такі толькі эскіз, у якім многа сырога матэрыялу, узятага з рэальнага жыцця, але не прапушчанага праз творчую лабараторыю мастака. У другім апавяданні падаецца карціна новай сацыялістычнай вёскі.

У творах Бабарэкі прыкметны ўплыў паэтыкі імажынізму, усюды, нават крыху звыш меры, рассеяны «кантрастныя вобразы». Вось некаторыя з іх: «Будынкі, быццам апенкі каля пня-цэркаўкі, паскручваліся-паскручваліся... Як буслы на адной назе, гуськом, пазіраючы ўніз вочапкамі, папрытульваліся «бабы» з «жураўлямі» і нудна скрыгаталі, п'ючы раніцаю ваду са студняў... Пластом разлягаўся выган-міска з паўбіватаю, перамешанаю травою-кашкаю. Сонейка сабе песціцца, палыскаецца ў белых пухленькіх аладках-воблачках». Мова апавяданняў — сакавітая, сялянская, а вобразы маюць прыкметна «вясковую» прыроду.

Цыкл сімвалічных «імпрэсій» пад назваю «Вобразы без рамак і асадкі» (1925) быў апошняй пробай Адама Бабарэкі ў жанры мастацкага апавядання. Кожная з гэтых імпрэсій змяшчае ў сабе пэўную ідэю-думку, якая падаецца пісьменнікам у выглядзе прытчы. Такая форма дае магчымасць дабіцца найшырэйшага абагульнення ідэі, а чытачу дае права канкрэтызаваць яе ў адпаведнасці з той ці іншай жыццёвай сітуацыяй. Магчымая канкрэтызацыя ідэі апавяданняў Бабарэкі можа быць такой: мастацтва па сваёй прыродзе бязмернае, шматпланавае, мнагаслойнае (навела «Замест рамак»); каштоўнасць жыцця чалавечай асобы ў тым, каб пасту-

паць свабодна, несучы поўную адказнасць за свае ўчынкі («Пусці — я сам!»); радасць жыцця не ў тым, каб «лавіць момант», выкарыстоўваючы іншых людзей у якасці простых сродкаў, а ў непасрэднасці самога жыцця («Цана радасці»); няма мяжы паміж звычайным і незвычайным, рэальным і нерэальным, светам «у сабе» (аб'ектыўным) і светам «для нас» (суб'ектыўна ўспрынятым).

Усе гэтыя алегорыі маюць пэўны зачын — сталы рэфрэн тыпу «І сказала тады мне маці — мая настаўніца», кароткае апавяданне-прытчу і лагічны вывад [2], дзе выяўляецца асноўная думка навелы: «Шырыня і глыбіня таму і шырыня ды глыбіня, што яны не абмяжоўваюць сябе ніякімі рамкамі ды асадкамі. Шырыня, асаджаная ў рамкі — ужо вузасць» («Замест рамак»). Часам вывад падаецца ў дыдактычнай форме. Маці кажа сваму сыну: «Ніколі не шукай, сын мой, меры для глыбіні і шырыні людской душы, калі не хочаш, каб людзі страцілі свой чалавечы воблік» («Званіў званар»).

У 1925 годзе Адам Бабарэка апублікаваў свае апошнія вершы. Яны сведчылі аб тым, што эмацыянальны дыяпазон пісьменніка пашыраўся, паступова набываліся прафесійныя навыкі. У вершы «Помню...» [3] паэт пісаў:

Помню: буры шалёным напевам
Над сялянскаю хатай віхрылі,
Беларусь злосна-моцным павевам,
Бы былінку, да долу хілілі.
А ў туманам спавітых абшарах
Крыві братняе рэчкі цяклі,
І пад польскай, здавалась, навалай
Беларусі ўжо злічаны дні...
Але не! Беларусь непакорная!
Хіба знойдзецца сіла такая,
Што вось сёння навее дні чорныя,
Што ўчора над ёй панавалі.
Не! Не схіляць галоў ужо болей
Беларусі магутнай сыны,
Калі шчасце пазналі праз волю,
Калі ззяюць ўжо ясныя дні.

[1] «Маладняк», 1925, № 6 і № 7.
[2] Гл.: «Маладняк», 1925, № 9.
[3] Гл.: «Малады араты», 1925, № 1.

Гэты верш яшчэ не пазбаўлены рытарычнасці і штучнага пафасу, аднак у ім заўважаецца пэўны ідэйна-мастацкі рост пісьменніка. Вобраз Радзімы тут ужо сагрэты лірычным пачуццём, а паказ шляху Беларусі ад паняверкі да свабоды надае гэтаму вобразу дынамічнасць.

Характэрна, што масаваму чытачу традыцыйная і публіцыстычная паэзія была больш зразумелая, чым ускладнёная лірыка відных маладнякоўцаў. Вось што пісалі, напрыклад, газеты пра адну з сустрэч пісьменнікаў з працаўнікамі вёскі: «Сяляне адазваліся, што адраджэнская літаратура Купалы, Коласа і іншых ім больш зразумела. Маладнякоўская літаратура,— казалі яны,— радней нашым граматным дзецям, гэта — будучыня, і нам, непісьменным, што ідзём у мінулае, цяжкавата». У вёсцы Барывецк сяляне, захапляючыся пісьменнікамі старэйшага пакалення, адначасова «хвалілі Бабарэку, а адзін шчыра прасіў перадаць Бабарэку, каб ён, калі знайшоў ключы ад хаты з мудрасцю, пераслаў іх, хоць на малы час, у Барывецк» [1].

Пісьменнікі-пачаткоўцы адзначалі ў сваіх анкетах, што творы Бабарэкі падабаюцца ім «за псіхалагічную вытрыманасць герояў» [2].

У 1926 годзе мы ўжо не сустракаем у друку вершаў і апавяданняў Бабарэкі, затое ўсё часцей з'яўляюцца яго артыкулы. У тыя часы крытыка прыкметна адставала ад паэзіі і прозы, дзе паявіліся такія выдатныя таленты, як Уладзімір Дубоўка, Кузьма Чорны, дзе працавалі Янка Купала і Якуб Колас. Магчыма, гэтая акалічнасць нейкім чынам паўплывала на выбар Бабарэкам свайго шляху ў літаратуры. Аднак істотнае значэнне тут, мабыць, мелі не вонкавыя, а ўнутраныя прычыны. Можна дапусціць, што пісьменнік, самакрытычна, аб'ектыўна прааналізаваўшы свае мастацкія творы, знайшоў, што яны занадта рацыяналістычна зададзеныя, ім не хапае эмацыянальнай непасрэднасці і лірычнай цеплыні.

У 1927 годзе Адам Бабарэка скончыў этналагічна-лінгвістычнае аддзяленне БДУ.

Праз год Бабарэку запрасілі на працу ў якасці асістэнта на кафедру беларускай літаратуры. Прафесар І. Замоцін, рэкамендуючы яго на пасаду асі-

стэнта, пісаў: «А. Бабарэку я памятую па яго студэнцкіх занятках як стараннага студэнта, які выявіў жывую зацікаўленасць да вывучэння літаратуры. Апрача таго, мне вядомы т. Бабарэка як адзін з маладых беларускіх літаратурных крытыкаў, які распрацоўвае пытанні як мінулага, так і сучаснага беларускай літаратуры; крытычныя эцюды яго выкананы таксама вельмі старанна з адзнакамі паступовага росту яго літаратурнай асветы»[3]. У характарыстыцы дэкана педагагічнага факультэта прафесара М. Піятуховіча звяртаецца ўвага на тыя ж самыя рысы: «Бабарэку я ведаю яшчэ з 1922 года як вельмі здольнага і стараннага студэнта; ён зварочваў на сябе ўвагу асаблівай зацікаўленасцю да беларускай літаратуры і заўжды даваў вельмі прадуманыя працы ў галіне яе вывучэння.

Яшчэ ў гады вучэння ў БДУ і пасля заканчэння яго т. Бабарэка ў друку змясціў цэлы шэраг доследаў і крытычных прац па беларускай літаратуры, якія выяўляюць, што ён мае сталыя веды ў галіне літаратуразнаўства і выкладае яго даследчымі метадамі».

Так масцітыя прафесары, вядомыя беларускія літаратуразнаўцы віталі прыход у літаратуру новага крытыка і даследчыка.

---

[1] М. К. «Маладняк» на вёсцы (Віцебшчына). «Савецкая Беларусь», 25 лістапада 1925 г.

[2] Гл., напрыклад, «Аўтахарактарыстыку» Іды Чырвань. ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, адз. зах. 14, арк. 58—61.

[3] ЦДАКР БССР, ф. 205, воп. 1, спр. 359, арк. 43.



МАЛАДНЯКОЎСКІ КРЫТЫК

Янка Скрыган, удзельнік I з'езда «Маладняка», у сваіх успамінах дае вельмі трапныя партрэтныя замалёўкі дэлегатаў з'езда. Пра Адама Бабарэку прынамсі Скрыган піша: «Ён вельмі добры і ад гэтай дабраты сваёй нават крыху меланхалічны. Ён любіць слухаць, трошкі набок схіліўшы галаву, гаворыць ціхім, кволым голасам, як бы баючыся, каб не пакрыўдзіць цябе... Ён крытык, маладнякоўскі Бялінскі, і відаць, што яго не баяцца, а паважаюць» [1].

Першы з'езд «Маладняка» адбыўся ў канцы 1925 года. А яшчэ да яго, у 1922—1923 гады, на старонках толькі што створанага часопіса «Полымя» з'явілася некалькі аглядаў літаратурнага жыцця беларускай сталіцы, падпісаных ініцыяламі А. Б. Гэта быў дэбют Бабарэкі ў публіцыстыцы і крытыцы. Яго першыя артыкулы жыва апісваюць тыя спрэчкі, што ўзніклі вакол твораў Ц. Гартнага, М. Гра-

мыкі і апошняга выпуску «Белорусов» Я. Карскага. Пакуль што ён абмяжоўваецца жывым пераказам таго, пра што спрачаюцца іншыя. А праз год малады крытык паспрабуе ўжо сфармуляваць некалькі асноўных метадалагічных прынцыпаў беларускай марксісцкай крытыкі. Гэта сталася тады, калі ў канцы 1923 года ўзнік «Маладняк» — першае беларускае літаратурна-мастацкае згуртаванне.

Літаратурна-эстэтычныя прынцыпы «Маладняка» ўжо былі прадметам даследавання, як ужо адзначалася, хоць далёка не ўсе бакі яго дзейнасці вывучаны з дастатковай грунтоўнасцю. Наша задача — вызначыць ролю Бабарэкі як аднаго з кіраўнікоў і крытыкаў «Маладняка». Аднак тут неабходна зрабіць некалькі папярэдніх заўваг пра месца «Маладняка» ў гісторыі нашай эстэтыкі.

«Маладняк» у сваёй творчай дзейнасці кіраваўся рашэннямі партыі і камсамола, лічыў іх абавязковымі для сябе і прымаў за аснову сваёй эстэтычнай праграмы. Яго стваральнікі заявілі ў дакуменце пад назвай «Замест дэкларацыі»: «Наша ўсебеларускае аб'яднанне пісьменнікаў згуртавалася для таго, каб ідэі матэрыялізму, марксізма і ленінізма ажыццявіць у беларускай літаратуры». Маладыя пісьменнікі абвясцілі рэалізм метадам творчасці: «Асновай нашай мастацкай формы, у якой мы ажыццяўляем нашы ідэі, з'яўляецца мастацка-праўдзівы вобраз, аб'ектыўна адпавядаючы рэчаіснасці. На розныя сучасныя мастацка-фармальныя напрамкі ў літаратуры мы глядзім, як на тэхніку мастацкай творчасці. Наш асноўны прынцып: форма павінна адпавядаць зместу, выкладанне — тэме» [2]. Такім чынам, праграма «Маладняка», узяўшы за аснову рэалістычны метад, прапаноўвала вывучаць таксама іншыя мастацкія плыні для ўзбагачэння «тэхнікі мастацкай творчасці».

Асноўныя праграмныя палажэнні «Маладняка» былі выпрацаваны толькі ў 1925 годзе, і ў іх выпрацоўцы прымаў удзел і Бабарэка; больш таго, можна

[1] **Янка Скрыган.** Кругі. Выбранае. Мінск, «Беларусь», 1969, стар. 117.
[2] «Маладняк», 1924, № 5, стар. 94.

дапусціць (на аснове параўнаўчага аналізу зместу і стылю праграмных дакументаў аб'яднання і артыкулаў і дакладаў Бабарэкі), што ён пісаў праекты асноўных праграмных заяў «Маладняка» да 1926 года. Маладнякоўцы дэкларавалі неабходнасць «увасобіць у мастацка-праўдзівых вобразах» штодзённы вопыт рабочых і сялян. У адным з праграмных артыкулаў яны адмежаваліся ад так званай «фармальнай школы» ў паэзіі і выставілі лозунг, які стаў лейтматывам усёй іх крытыкі і публіцыстыкі: літаратура ў класавым грамадстве з'яўляецца важным сродкам класавай барацьбы і класавага панавання [1].

Маладыя паэты шмат чаго запазычвалі ў творчасці Я. Купалы, Я. Коласа, Ц. Гартнага і іншых старэйшых пісьменнікаў, знаходзіліся пад іх ідэйным і эстэтычным уплывам, аднак ставіліся да іх крытычна. Узніклі некаторыя супярэчнасці паміж двума пакаленнямі беларускіх пісьменнікаў. У майстроў мастацкага слова старэйшага пакалення ў першай палове 20-х гадоў адбываўся працэс ідэйна-мастацкай перабудовы, і мінорнае гучанне іх паэзіі, якое было абумоўлена сацыяльна-палітычнымі ўмовамі дарэвалюцыйнага жыцця, часамі давала сябе адчуць і ў першыя пасля Кастрычніка гады. Маладыя ж паэты, па словах Т. Глыбоцкага [2], «...цалкам, да мозга касцей, былі пранізаны ідэямі Кастрычніцкай рэвалюцыі; іх творы насілі на сабе ўсе адзнакі новых, нязвыклых для беларускай літаратуры павеваў» [3], аднак ім неставала жыццёвага вопыту і тэарэтычных ведаў, каб выпрацаваць цэласную эстэтычную праграму і правільна вырашыць праблему суадносін традыцый і наватарства.

Супрацьпастаўленне «маладых» і «старых» ніколі не было праграмным палажэннем «Маладняка», але мяжа паміж двума пакаленнямі пісьменнікаў тут пазначылася выразна. Не адны маладнякоўцы, але і некаторыя старэйшыя таварышы ў той час лічылі, што творчасць Купалы і Коласа «ўстарэла». Больш таго, хто-ніхто пачаў нават сцвярджаць, быццам бы Купала і некаторыя іншыя пісьменнікі непрыхільна і нават «варожа» сустрэлі Кастрычніцкую рэвалюцыю, быццам яны не пайшлі далей дробнабуржуазных нацыянал-дэмакратычных ідэалаў, а засталіся

на «народніцкіх» пазіцыях. А паэты-народнікі толькі з вялікай цяжкасцю могуць знайсці словы для выяўлення рэвалюцыйнай сучаснасці, бо іх вобразы «бледныя, іх рытм не можа адлюстраваць руху, якім яны не пранікнуліся».

Гэтая памылковая ацэнка беларускай класічнай літаратуры вынікала з пралеткультаўскага супрацьпастаўлення пралетарыяту ўсім непралетарскім слаям працоўных, асабліва сялянству. Тэарэтыкі Пралеткульту сцвярджалі, што пралетарска-сялянскай культуры быць не можа, таму што культура нясе адбітак свайго класа, а новая пралетарская культура, якая нараджаецца, варожая ўсёй буржуазнай культуры, у тым ліку яе дробнабуржуазнай разнавіднасці. А. Багданаў, напрыклад, патрабаваў стварэння «чыстай» пралетарскай культуры. Ён бачыў у асобе селяніна толькі «дробнага буржуа», «уласніка», «індывідуаліста».

Такія погляды не маглі не адбіцца на пазіцыі тых маладых пісьменнікаў, якія наіўна лічылі, быццам адных толькі гучных марксісцкіх дэкларацый дастаткова для таго, каб стаць пралетарскім пісьменнікам.

Гэта суб'ектыўны фактар, які садзейнічаў узнікненню маладнякоўскага лозунга «ў рожкі са старымі». Былі і аб'ектыўныя прычыны часовага канфлікту паміж двума літаратурнымі пакаленнямі. У спецыфічных умовах гісторыі беларускага народа (пераход сацыяльных вярхоў да пануючых нацый, неабходнасць барацьбы за само існаванне народа і яго культуры, адносна нізкі працэнт прамысловага пралетарыяту і інш.) сацыялістычны ідэал у нашай дакастрычніцкай літаратуры выявіўся толькі ў першапачаткова-абстрактнай форме. Характэрны ж для яе развіцця закон паскоранасці[4] парадаксальна

[1] «Маладняк», 1924, № 5, стар. 94.

[2] Паэт Алесь Дудар (А. Дайлідовіч) у крытыцы і публіцыстыцы выступаў пад псеўданімам Тодара Глыбоцкага.

[3] **Тодар Глыбоцкі.** Шляхам Кастрычніка. «Маладняк», 1927, № 10, стар. 100.

[4] Гэтая заканамернасць развіцця нашай літаратуры грунтоўна даследуецца ў манаграфіі В. Каваленкі «Вытокі, уплывы, паскоранасць» (Мінск, «Навука і тэхніка», 1975).

сумясціў у часе розныя літаратурныя эпохі і кірункі ў творчасці пісьменнікаў адной і той жа палітычнай арыентацыі, як гэта назіраецца ў літаратурным жыцці 20-х гадоў. У такіх умовах непазбежны пэўныя супярэчнасці, і пра іх пазней у часопісе «Узвышша» скажа Адам Бабарэка ў артыкуле «Пра коласаўскую «Новую зямлю»: пафас творчасці Купалы, Коласа і іх паплечнікаў — у духоўным самавызначэнні працаўніка-беларуса, у паказе ўсяму свету, што наш народ жыве, не загінуў у паняверцы і мае ўсе падставы для развіцця сваёй культуры. Гэта магістральная ідэя нашай дакастрычніцкай літаратуры яркім полымем гарэла і пасля рэвалюцыі, даючы багаты плён, напрыклад, выдатную «Новую зямлю» Я. Коласа. Але ж для новага літаратурнага пакалення «...актуальнасць паказу на тэму «што такое беларус...» мінулася. Яна, усвядомленая і нацыянальна і сацыяльна, ставіла перад літаратурай новыя задачы, на якія ў «Новай зямлі» не знаходзіла адказу, таму называла яе старой» [1].

У гэтым часовым канфлікце літаратурных «бацькоў» і «дзяцей» свая праўда была ў кожнага, але не раўназначная: у Купалы і Коласа — канкрэтна-гістарычная, субстанцыяльная праўда народа, у маладнякоўцаў — крыху перабольшаны, абстрактны прынцып усеагульнага абнаўлення, у пэўных умовах сацыяльнай дынамікі, аднак неабходны і небескарысны. Гэтая супярэчлівасць у менш вострай форме існуе не толькі ў рэвалюцыйныя, але і ў адносна спакойныя, «эвалюцыйныя» перыяды гісторыі, і ва ўмовах нармальнага развіцця мастацкай культуры звычайна вырашаецца гарманічным сінтэзам і паскораным рухам наперад.

Да гонару маладых літаратараў трэба сказаць, што, робячы кароткачасовыя «кавалерыйскія наскокі» на «старых», яны тым не менш не заходзілі далёка ў адмаўленні беларускай літаратурнай класікі. Наогул адносіны маладнякоўцаў да сваіх папярэднікаў і старэйшых таварышаў былі супярэчлівымі. З'яўляючыся па сутнасці прадаўжальнікамі справы Купалы, Коласа, Багдановіча, маладыя пісьменнікі, крытыкі і публіцысты абмежавана разумелі класавую утылітарнасць мастацтва, супрацьпастаўлялі

сваю творчасць як выяўленне «бадзёрасці і радасці» перамогшага класа творчасці старэйшых пісьменнікаў, якія быццам бы не зрушылі са старых пазіцый і ў новых умовах усё яшчэ скардзяцца на адвечную крыўду, усё яшчэ спяваюць у «мінорным» тоне.

Гэтая супярэчлівасць не магла не адбіцца на літаратурна-крытычных выступленнях А. Бабарэкі 1923—1925 гадоў, паколькі сам стыль мыслення маладнякоўцаў быў «калектывісцкім», гэта значыць прадугледжваў калектыўны пункт погляду. Крытык кіраваўся ўзгодненымі прынцыпамі, якія леглі ў аснову мастацкай праграмы «Маладняка».

Новай, савецкай літаратуры, новаму мастацтву патрэбна была новая крытыка, якая грунтавалася б на прынцыпах марксісцка-ленінскай эстэтыкі. Газета «Савецкая Беларусь» пісала з гэтай нагоды: «Наша літаратура перажывае грунтоўную перабудову, бо тыя настроі і матывы, якія панавалі ў дарэвалюцыйную эпоху, цяпер страцілі сваю жыццёвасць. У нас зусім няма крытыкі... Трэба памятаць тое, што, стварыўшы пралетарскую крытыку, мы гэтым самым значна дапаможам стварэнню сапраўднай беларускай літаратуры» [2].

Такую мэту — стварыць беларускую пралетарскую крытыку — паставіў Адам Бабарэка. Яго арганізацыйная і крытычная дзейнасць зафіксавана ў пратаколах пасяджэнняў Цэнтральнага Бюро (ЦБ) «Маладняка».

Чытаем першы дакумент, які захаваўся ў архіве. Гэта пратакол нарады ЦБ «Маладняка» ад 25 лютага 1925 года, на якой абмяркоўваліся наступныя пытанні: 1) арганізацыя секцый нацыянальных меншасцей, 2) аб маладнякоўскіх філіях, 3) аб падрыхтоўцы да перагляду маладнякоўскага складу, 4) аб адносінах да паэтаў старэйшага пакалення, 5) аб чарговым сходзе, 6) бягучыя справы. У пратаколе, між іншым, запісана: «Па другім пытанні А. Бабарэка зазначыў неабходнасць сталага інструктавання маладнякоўскіх філій». Па чацвёртым пытанні вырашылі: «Да-

[1] «Узвышша», 1929, № 3, стар. 99.

[2] М. З. Патрэбна крытыка. «Савецкая Беларусь», 4 лютага 1923 г.

ручыць т. Бабарэку зрабіць даклад на агульным сходзе на тэму «Мы і старыя» [1].

На трэцім пасяджэнні Цэнтральнага Бюро (27 красавіка 1925 года) А. Бабарэка ўжо выступае як член гэтага кіруючага органа [2]. Вырашана стварыць рэдкалегію часопіса «Маладняк», які стаў органам ЦК ЛКСМБ і аднайменнай літаратурнай арганізацыі. У яе ад ЦБ «Маладняка» ўвайшлі Ул. Дубоўка і А. Бабарэка. На чацвёртым пасяджэнні (18 мая 1925 года) Бабарэка зрабіў даклад аб сваёй паездцы па Калінінскай акрузе (цэнтр г. Клімавічы), дзе ён праводзіў інструктаж мясцовай філіі «Маладняка», выступаў з дакладамі ў Клімавічах, Касцюковічах, Крычаве, Мсціслаўлі, расказваў аб развіцці беларускай савецкай літаратуры, дапамог падрыхтаваць да друку часопіс «Маладняк Калініншчыны». Па гэтым дакладзе ЦБ «Маладняка» прыняло наступную пастанову: «Лічыць, што заданні Бабарэка выканаў поўнасцю... Прыняць належныя захады для адкамандыравання ў Калініншчыну ў якасці кіраўніка філіі т. Зарэцкага» [3].

Напружаная творчая і арганізацыйная праца, якой А. Бабарэка аддаўся цалкам, падарвала яго здароўе. Не выпадкова Цэнтральнае Бюро «Маладняка» на пасяджэнні ад 28 ліпеня 1925 года чацвёртым пунктам разглядала пытанне «Аб занядужанні сябра ЦБ «Маладняка» і сапраўднага сябра Інбелкульту т. А. Бабарэкі» і прыняло наступную пастанову: «Прызнаць немэтазгоднай далейшую працу т. Бабарэкі ў рэдакцыі газеты «Савецкая Беларусь», дзе ён можа быць заменены менш кваліфікаваным працаўніком. Прасіць Прэзідыум Інбелкульту назначыць т. Бабарэку навуковым сакратаром Літаратурнай камісіі як сапраўднага сябра Інбелкульту» [4].

Восенню 1925 года Бабарэку выбіраюць у сакратарыят Цэнтральнага Бюро «Маладняка». На чарговым пасяджэнні ЦБ ад 7 кастрычніка 1925 года, прысвечаным падрыхтоўцы Усебеларускага з'езда «Маладняка», Бабарэка прызначаецца дакладчыкам па пытанні «Творчы шлях «Маладняка» і членам рэдкалегіі па падрыхтоўцы матэрыялаў з'езда [5].

Напружаная праца так яму не мінулася: пісьменнік захварэў на сухоты. ЦБ «Маладняка» пісала ў ЦК КП(б)Б: «Два нашыя найвыдатнейшыя пісьменнікі, Кузьма Чорны і Адам Бабарэка, калі яшчэ сёння творать вельмі плённа для беларускага мастацтва, дык заўтра раніцай яны ўжо не здолеюць узяцца за пяро. Каб гэтага не здарылася, просім пасланць іх на 3—4 месяцы на лячэнне на Каўказ» [6]. Бабарэка быў пасланы на лячэнне ў Крым. А вярнуўшыся, адразу ўлёг у працу.

Мае цікавасць нарада ЦБ 26 студзеня 1926 года, на якой па дакладу Бабарэкі быў зацверджаны «Інструкцыйны ліст па крытычна-даследчаму аддзелу» [7]. Тут у сціслай форме раскрыта літаратурна-крытычная праграма Бабарэкі-маладнякоўца. Даклад падводзіць вынікі працы пісьменніка ў гэтым аб'яднанні і часткова вызначае кола яго інтарэсаў ва «Узвышшы». На думку дакладчыка, беларуская крытыка дакастрычніцкай пары «мела сваім заданнем выяўленне фактаў, якія з'яўляліся б жывымі сведкамі адраджэння Беларусі», імкнулася выхаваць у працоўным народзе пачуццё чалавека-грамадзяніна, абудзіць у ім сацыяльную і нацыянальную самасвядомасць. Кастрычніцкая рэвалюцыя вырашыла задачу сацыяльнага і нацыянальнага разняволення, гэтым самым былі вырашаны і задачы «культурна-нацыянальнай» крытыкі. «Накапленне літаратурных фактаў у паслякастрычніцкую эпоху,— гаворыць далей Бабарэка,— ставіць рабоча-сялянскае грамадства перад неабходнасцю ацэнкі гэтых фактаў перш за ўсё з боку сацыялагічнага; такім чынам, пачынаюць нараджацца новыя крытэрыі для

---

[1] ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, спр. 1, арк. 1.

[2] У сямейным архіве пісьменніка захаваўся дэлегацкі білет № 205 на імя Бабарэкі, які ўдзельнічаў у студзені 1925 г. на Усесаюзнай нарадзе пралетарскіх пісьменнікаў як дэлегат ад «Маладняка». Архіў захоўваецца ў дачкі паэта Алесі Бабарэкі.

[3] ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, спр. 1, арк. 8. (У Клімавічы быў пасланы не М. Зарэцкі, а А. Александровіч).

[4] ЦДАКР БССР ф. 256, воп. 1, спр. 1, арк. 12—13.

[5] Тамсама, арк. 18.

[6] Тамсама, арк. 43.

[7] Тамсама, арк. 40—42.

судж[э]ння літаратурных твораў, менавіта крытэрыі сацыялагічнай вартасці».

Па сутнасці гэта была вельмі характэрная для тых часоў ідэя «адстаўкі» эстэтыкі і замены яе сацыялогіяй мастацтва. Аднак на практыцы Адам Бабарэка, як і многія іншыя маладнякоўцы, не прымаў крайнасцей гэтай тэорыі. Яго погляды ніколі не дагматызаваліся, ён умеў распазнаць вядучыя тэндэнцыі ў развіцці мастацтва, улавіць нюансы грамадскай думкі. У дакладзе, пра які ідзе гаворка, ён улічвае шматграннасць мастацтва, і гэта, на яго думку, абумоўлівае неабходнасць разглядаць мастацкі твор у розных планах. «Усякі літаратурны факт,— гаворыцца ў дакладзе,— можа разглядацца ў трох момантах, менавіта: а) мастацкі твор як факт у сабе, б) мастацкі твор як факт вытворны і в) мастацкі твор як факт творчы, або фактар». У першым выпадку мы вывучаем структуру твора, пазнаём, з якіх элементаў ён складаецца і як гэтыя элементы «арганізаваны ў ім у цэлае», інакш кажучы, апісваем усе адзнакі гэтых элементаў і характарызуем «прынцып іх адзінства ў цэлым». У другім выпадку неабходна ўстанавіць, якія факты жыцця леглі ў аснову твора, інакш кажучы, выявіць яго сацыяльныя карэнні, «устанавіць прычынную сувязь між фактамі з сацыяльна-грамадскага жыцця і фактамі, складаючымі мастацкі твор». У трэцім выпадку гутарка ідзе пра ўздзеянне мастацтва на жыццё. «На разгляд твораў у гэтым апошнім моманце,— падкрэсліў крытык,— маладнякоўцы павінны звярнуць самую галоўную ўвагу дзеля таго, каб сабраць як мага больш матэрыялаў для суджэнняў аб сучасных разуменнях як мастацкі, так і сацыялагічна каштоўнага, аб сучасных ідэалах прыгожага, аб сучасных жаданнях павіннага быць і г. д.».

Такім чынам, Бабарэка не абмяжоўваў крытыку адным якім-небудзь метадам даследавання, ён, у прыватнасці, дапускаў і структурны аналіз мастацтва; гэта важна падкрэсліць, паколькі ў 20—30-я гады (ды і пазней) структурны метад нярэдка клеймаваўся як «фармалізм». Аднак галоўную ўвагу крытык звярнуў на канкрэтна-сацыялагічнае даследаванне грамадскага бытавання мастацкіх твораў

і эстэтычных густаў розных сацыяльных груп і слаёў насельніцтва. З гэтай мэтай ён прапанаваў сацыялагічную анкету, у якой былі такія пытанні: а) якія адчуванні абудзіў у вас твор, б) якія імкненні з'явіліся пасля прачытання твора, в) што новага пазналі вы праз твор, г) што жадалі б вы яшчэ дазнацца з твора, д) як вы сабе мысліце ідэал прыгожага, што вам здаецца прыгожым у жыцці, е) ці адпавядае мастацкі твор вашаму ідэалу жыцця, ж) ці адпавядае прачытанае вамі ў творы рэальнай праўдзе або ці стварае хоць бы ілюзію праўдзівасці, як вы гэтую паэтычную праўду разумееце?

Няцяжка заўважыць, што на студзеньскай нарадзе ЦБ «Маладняка» (1926) Бабарэка абгрунтоўвае некаторыя прынцыпы, якія не былі характэрнымі для маладнякоўскай крытыкі, затое пазней сталі ў цэнтры ўвагі «Узвышша»; гэта перш за ўсё ідэя шматграннасці мастацтва, акцэнтацыя ўвагі на вывучэнні яго сацыяльнага бытавання і структуры мастацкага твора. Гэта па сутнасці пачатак пераходу ад першага, «маладнякоўскага» перыяду ў творчасці крытыка да другога, «узвышанскага» перыяду.

Аднак звернемся да разгляду найбольш значных крытычных прац Бабарэкі-маладнякоўца.

Заслуга маладнякоўскай крытыкі ў тым, што яна ўпершыню ў беларускай грамадскай думцы паспрабавала прымяніць асноўныя прынцыпы марксісцка-ленінскай эстэтыкі да аналізу літаратуры. Яе недахопы абумоўлены спрошчана-сацыялагічным разуменнем мастацтва, схематычным падыходам да гісторыі беларускай літаратуры і недаацэнкай мастацкай спадчыны. Пры аналізе літаратурна-эстэтычных поглядаў Адама Бабарэкі трэба мець на ўвазе супярэчлівы шлях развіцця яго светапогляду.

У 1924 годзе Бабарэка апублікаваў першы артыкул даследчага характару пад назваю «Ул. Ленін у беларускай паэзіі» [1]. У гэтым артыкуле крытык характарызуе вобраз У. І. Леніна ў паэзіі М. Чарота, Зм. Бядулі, А. Александровіча, А. Дудара і іншых паэтаў. На яго думку, ленінскія матывы ўнеслі ў нашу паэзію новы змест і новую форму, павялічылі

[1] Гл.: «Радавая рунь», 1924, № 1, стар. 5—6.

дынамічнасць вобразаў, без якой нельга выявіць рэвалюцыйную, па самой сутнасці вельмі дынамічную, рэчаіснасць. Вобраз Леніна, адзначыў крытык, знайшоў сваё ўвасабленне ва ўсіх відах і жанрах савецкага мастацтва. «І ўсе: вучоныя, філосафы, паэты, кампазітары, мастакі, скульптары,— кожны гэтай ленінскай мудрасці па-свойму шукае, каб вянком сваіх твораў увекавечыць яго памяць». Новыя крыніцы творчасці, на думку Бабарэкі, вядуць за сабой і новыя сродкі выяўлення ў мастацтве.

У процілегласць ідэалістычнай эстэтыцы, якая абвясціла мастацтва незалежным ад аб'ектыўнага свету, Адам Бабарэка ў першую чаргу звяртаў увагу на сацыяльную абумоўленасць мастацтва, раскрываў яго класавы характар [1]. Мастацтва, пісаў ён, уключае ў сябе не толькі аб'ект (прадмет адлюстравання, галоўным чынам жыццё), але і суб'ект, г. зн. творчую асобу мастака, які чэрпае змест сваіх твораў з рэальнага жыцця. Здавалася б, што ў такім выпадку ў кожным творы мы павінны былі б бачыць сапраўднае жыццё з яго класавымі супярэчнасцямі. Аднак пісьменнік, які абслугоўвае эксплуататарскія класы, бярэ з'явы жыцця толькі з таго боку, з якога гэта карысна яго класу. Калі, напрыклад, ён піша аб рабочым або селяніне, то паказвае не эксплуатацыю, а «гармонію інтарэсаў». Буржуазнае мастацтва заўсёды было і ёсць класавым, хоць буржуазныя пісьменнікі і «любяць казаць пра «чыстае мастацтва», пра тое, што яно не належыць ні да якога класа і што твораць толькі «мастацтва для мастацтва».

Ужо ў першых артыкулах Бабарэка абгрунтаваў эстэтычную праграму «Маладняка». Тут мы знойдзем усе плюсы і мінусы маладнякоўскай «сацыялогіі мастацтва». Складваецца ўражанне, што іменна Бабарэка надаў канчатковую фармуліроўку асноўным праграмным дакументам гэтай арганізацыі на першым этапе яе існавання. Літаратура, адзначаў ён у вышэйпамянёным артыкуле,— гэта «зброя класавага змагання», яна служыць інтарэсам таго класа, у руках якога знаходзяцца сродкі мастацкай творчасці. Да рэвалюцыі пануючыя класы, дзякуючы свайму прывілеяванаму становішчу, здолелі авало-

даць усімі мастацкімі сродкамі і формамі творчасці, яны стварылі «моцныя сваёй мастацкай сілай творы, якія ўздзейнічаюць на масы». У выніку Кастрычніцкай рэвалюцыі рабочыя і сяляне ўзялі ўладу ў свае рукі. Аднак рэвалюцыя не канчаецца пераваротам у палітычных і сацыяльна-эканамічных адносінах: канчатковая перамога сацыялістычнай рэвалюцыі — гэта рэвалюцыя ў думках і пачуццях, у духоўных адносінах паміж людзьмі, у іх свядомасці. І важнейшым сродкам гэтай рэвалюцыі павінна стаць мастацкая літаратура. Рабочыя і сяляне павінны авалодаць мастацкім словам у інтарэсах барацьбы за сацыялізм і камунізм. Такую літаратуру, на думку Бабарэкі-маладнякоўца, можа стварыць «рабоча-сялянскі клас» на сваёй роднай мове. «Адзіны і правільны шлях да авалодання сродкамі мастацкай творчасці для рабочага і селяніна — гэта шлях калектыўнай і таварыскай узаемадапамогі» [2].

Адам Бабарэка неаднаразова пісаў пра неабходнасць стварыць новую літаратурна-мастацкую крытыку на аснове марксісцкай метадалогіі. «І сапраўды,— заявіў ён на І пленуме ЦБ «Маладняка»,— чаму б не карыстацца тэорыяй пазнання дыялектычнага матэрыялізму ў далажэнні да мастацкіх праблем, да стварэння тэорыі літаратуры і г. д.» [3].

Галоўнае, што ўзялі маладнякоўцы з марксісцкай эстэтыкі,— гэта вучэнне аб класавасці і партыйнасці мастацтва. Але ж маладнякоўская крытыка аднабакова-звужана разумела класавасць і партыйнасць. Не засвоіўшы асноўных палажэнняў Маркса, Энгельса і Леніна па пытаннях эстэтыкі, маладнякоўцы спасылаліся галоўным чынам на творы Пляханава — і перш за ўсё на яго вучэнне аб «двух актах крытыкі» [4]. Аднак і гэтую «формулу» яны ра-

[1] Гэтай тэме прысвечаны артыкул Бабарэкі «Літаратура як зброя класавага змагання і шлях да яе аўладання», надрукаваны ў часопісе Калінінскай філіі «Маладняк Калінiншчыны», 1925, № 2.

[2] **А. Бабарэка.** Літаратура як зброя класавага змагання і шлях да яе аўладання. «Маладняк Калініншчыны», 1925, № 2, стар. 8.

[3] Бюлетэнь Пленума ЦБ «Маладняка». Мінск, 1925, стар. 6.

[4] Гл.: **Г. В. Плеханов.** Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, стар. 129.

зумелі аднабакова, зводзячы яе да славутага «сацыялагічнага эквіваленту» мастацкага твора. Для нашай эстэтыкі 20-х гадоў (або, правільней кажучы, сацыялогіі мастацтва) наогул характэрна была перабольшаная ацэнка эстэтычнай спадчыны Пляханава і недаацэнка ленінскай тэорыі адлюстравання, з пункту погляду якой мастацтва — гэта не толькі вобразнае выяўленне думак і пачуццяў грамадскага чалавека, але перш за ўсё адэкватнае адлюстраванне рэчаіснасці. У выніку гэтага ва ўсіх развагах маладнякоўскіх крытыкаў пра мастацтва нельга не заўважыць рэлятывісцкага падыходу да мастацкай культуры. Рэлятывізм быў характэрнай адзнакай так званага «маладнякізму».

Маладнякізм... Гэты тэрмін часта сустракаецца ў крытыцы 20-х гадоў. Тэарэтычнае яго абгрунтаванне мы знаходзім у Бабарэкі. Да Кастрычніцкай рэвалюцыі, пісаў крытык, існаваў адзіны, вельмі шырокі напрамак — «адраджанізм», які адпавядаў агульнай накіраванасці руху адраджэння беларускага народа і яго культуры. Сацыяльна-палітычнай асновай гэтага напрамку была «барацьба беларускага працоўнага люду за сваё вызваленне, за сваё існаванне, за вызваленне сваіх творчых сіл з тых рамак, у якія яны былі апраўлены гістарычнымі ўмовамі жыцця» [1]. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі наша літаратура пашырыла рамкі «адраджанізму» і развіваецца ў напрамку «маладнякізму», адзнакаю якога, на думку Бабарэкі, з'яўляецца пафас барацьбы і вера ў будучыню вызваленых працоўных мас, «словы радасці вялікай, непамернай бадзёрасці, юнацкай захопленасці». Маладнякізм, як і яго папярэднік, «адраджанізм», мысліўся Бабарэкам як паняцце вельмі шырокае, ён характарызуецца «ўбіраннем у сябе ўсяго каштоўнага і прагрэсіўнага з папярэдняй літаратуры». «Маладнякізм — гэта адзін з этапаў развіцця беларускай пралетарскай літаратуры» [2].

Тэорыя «маладнякізму», якая абгрунтоўвалася А. Бабарэкам, М. Чаротам, Я. Пушчам, нягледзячы на агаворку аб прызнанні прагрэсіўных традыцый, вяла да недаацэнкі творчасці старэйшых пісьменнікаў, у тым ліку Купалы і Коласа. Таму яна сустрэла

пярэчанні з боку літаратурна-крытычнай грамадскасці, і перш за ўсё з боку старэйшага крытыка Максіма Гарэцкага. Гарэцкі наогул добразычліва ставіўся да маладых пісьменнікаў, падкрэсліваў, што «Маладняк» — новая значная літаратурная сіла, дзе ёсць нямала здольных паэтаў (Ул. Дубоўка, М. Чарот, А. Вольны) і «вельмі здольныя крытыкі (А. Бабарэка)», аднак ён крытыкаваў паасобных маладых паэтаў за «панскую хваробу — імажынізм», які, на яго думку, ніколі не будзе зразуметы рабочым і селянінам. Максім Гарэцкі прыкмеціў асноўны недахоп гісторыка-літаратурных экскурсаў Бабарэкі-маладнякоўца: пэўную абстрактнасць, адарванасць ад канкрэтнага аналізу мастацкай творчасці. Гэтая абстрактнасць і прывяла яго да супрацьпастаўлення «маладнякізму» творчасці Купалы, Коласа, Бядулі, Багдановіча [3].

Артыкулам М. Гарэцкага і пачалася спрэчка паміж «старымі» і «маладымі». Язэп Пушча адмаўляў сваяцтва «кантрастных вобразаў» маладнякоўскай паэзіі з імажынізмам на той падставе, што ў маладнякоўцаў на першым плане «сацыяльна-класавы і псіхалагічны бок вобразу», а ў імажыністаў — яго фармальны бок. На яго думку, арыгінальная вобразная сістэма ў беларускім мастацтве доўгі час існавала толькі ў народнай творчасці. Маладнякоўцы чэрпаюць свае вобразы не з рускай імажынісцкай паэзіі, а з крыніц фальклору, іх вобразы абумоўлены «сацыяльнымі ўмовамі развіцця беларускай мастацкай рэчаіснасці» [4].

«Маладняк», сцвярджаў Пушча, не далучаецца ні да імажынізму, ні да іншых сучасных мастацкіх кірункаў (экспрэсіянізм, футурызм і інш.), ён выкарыстоўвае толькі іх стылістычныя прыёмы, пера-

[1] Гл. выступленне А. Бабарэкі на канферэнцыі Мінскай філіі «Маладняка» 16 лістапада 1925 г. «Савецкая Беларусь», 19 лістапада 1925 г.

[2] **А. Бабарэка.** «Маладняк» і яго месца ў літаратуры. Бюлетэнь Пленума ЦБ «Маладняка». Мінск, 1925, стар. 16.

[3] Гл.: **М. Гарэцкі.** «Маладняк». «Савецкая Беларусь», 7 студзеня 1925 г.

[4] **Язэп Пушча.** Да тэарэтычнага абаснавання маладнякізму і аб вывіхах крытыкі. «Савецкая Беларусь», 20—27 студзеня 1925 г.

працоўвае на аснове стылістыкі беларускага фальклору і стварае свой «самабытны беларускі кірунак — маладнякізм». У адпаведнасці з марксізмам, падкрэсліваў Пушча, мы сцвярджаем, што «кожны клас нясе за сабою сваю эстэтыку... свой падыход да рэчаіснасці, свой ідэал». Для абгрунтавання сваёй думкі аб неабходнасці арыгінальнага беларускага стылю Язэп Пушча вывучаў вобразную сістэму беларускай народнай песні [1].

У артыкуле «Крытычна-літаратурная сучаснасць» [2] Адам Бабарэка, з характэрнай для яго маладнякоўскіх выступленняў прасталінейнасцю, вызначае тры кірункі ў беларускай крытычнай думцы: адраджаніцкі, прамежкавы і «маладнякізм». Першы кірунак, на яго думку, вядзе да ідэалізму, бо, прымяняючы ў крытыцы «паэтычны сінтэз», затушоўвае «класавую праўду мастацкай творчасці»; другі напрамак, які прадстаўляе Максім Гарэцкі, недаацэньвае «агульнага значэння сучаснага мастацтва»; і толькі маладнякізм «працярэблівае сваёю працаю шлях да стварэння марксісцкай гісторыі літаратуры як навукі».

Няцяжка заўважыць штучную апрыёрнасць такога меркавання пра тых, хто інакш думае. Аднак для нас важна не артадаксальнасць, а практычная дзейнасць «Маладняка» ў справе развіцця беларускай савецкай культуры і падрыхтоўкі кадраў беларускіх пісьменнікаў, мастакоў, журналістаў. Філіялы гэтага аб'яднання былі сапраўднымі вогнішчамі асветніцкай працы ў горадзе і сяле. Пра гэта пісаў А. Бабарэка ў артыкуле «Шлях «Маладняка» [3]. Услед за нашай дакастрычніцкай рэвалюцыйна-дэмакратычнай крытыкай ён абвясціў, што шлях да будучай агульначалавечай культуры немагчымы без усебаковага і свабоднага развіцця нацыянальных культур. «Маладняк» — арганізацыя мастацкая, аднак, паколькі важнейшай умовай развіцця мастацтва з'яўляецца ўздым культуры народных мас, пастолькі, справядліва падкрэсліваў крытык, важна спалучаць творчую працу з працай асветніцкай.

Адам Бабарэка быў асноўным дакладчыкам па важнейшых тэарэтычных пытаннях на двух найбольш прадстаўнічых форумах «Маладняка» — на Плену-

ме ЦБ (21—23 сакавіка 1925 г.) і на І Усебеларускім з'ездзе «Маладняка» (лістапад 1925 г.). Дакладчык выступаў ад імя ўсяго кіраўніцтва гэтай літаратурнай арганізацыі і паслядоўна абгрунтоўваў асноўныя пункты яе праграмы.

Тэма першага даклада — «Маладняк» і яго месца ў літаратуры». Наша тэарэтычная аснова, абвяшчаў крытык,— гэта «матэрыялізм, марксізм і ленінізм... Перанясенне метадаў з дыялектычнага матэрыялізму, з грамадскіх навук, з практыкі рэвалюцыйнага змагання ў практыку мастацкай працы — вось сэнс і сутнасць вышэйадзначанай ідэалагічнай платформы «Маладняка»[4]. Аднак сувязь агульнафіласофскай метадалогіі з мастацкай практыкай маладнякоўцы разумелі некалькі механістычна, і, па форме вельмі рэвалюцыйная, гэтая ідэалагічная платформа на практыцы арыентавала на механічнае дапасаванне гатовых вывадаў філасофіі, сацыялогіі і палітыкі да літаратуры.

У дакладзе на пленуме ЦБ «Маладняка» Бабарэка закрануў спецыфічныя праблемы гісторыі і тэорыі беларускай літаратуры. Тут ён значна адышоў ад просталінейных афіцыйных установак сваёй арганізацыі, правільна заўважыў паасобныя спецыфічныя заканамернасці ў развіцці нацыянальнай мастацкай культуры (напрыклад, адсутнасць да канца развітых літаратурна-мастацкіх напрамкаў, дэмакратызм беларускай літаратуры, арганічнае адзінства эстэтычнага і утылітарнага ў ёй і г. д.). Гісторыка-літаратурная канцэпцыя Бабарэкі ўжо выходзіць за рамкі маладнякоўскай «сацыялагічнай крытыкі». Нягледзячы на паасобныя прыватныя памылкі, якія былі вынікам залішняй абстрактнасці, гэтая канцэпцыя была своечасовай і неабходнай, паколькі яе звышзадачай было выратаванне мастацкай спадчыны для сацыялістычнага грамадства.

Асноўныя ідэі даклада былі развіты Бабарэкам у артыкуле «Вясну радзіла восень (Да пытання аб

---

[1] **Я. Кудзер.** Вобраз у беларускай паэзіі. «Радавая рунь», 1924, № 2.

[2] Гл.: «Савецкая Беларусь», 16 студзеня 1925 г.

[3] Гл.: «Малады араты», 1925, № 14, стар. 4—5.

[4] Бюлетэнь Пленума ЦБ «Маладняка»..., стар. 6.

кірунках у сучаснай беларускай літаратуры)» [1]. Як і ў дакладзе, у гэтым артыкуле прыкметны два пласты: першы ідзе ад маладнякоўскіх нарматыўных установак, з другога бярэ вытокі будучая эстэтыка «Узвышша». Першы пласт найбольш рэльефна выяўляецца ў супрацьпастаўленні «адраджанізму» і «маладнякізму», творчасці Купалы і Коласа — з аднаго боку, і маладнякоўскай літаратурнай прадукцыі — з другога. «Маладнякізм», на думку крытыка, вырас на аснове «адраджанізму» як яго дыялектычнае адмаўленне ва ўмовах сацыялістычнага будаўніцтва. Паняцце «маладнякізм», узятае крытыкам для абазначэння творчага метаду беларускага савецкага мастацтва, грунтавалася на занадта вузкай аснове: некаторыя адзнакі маладнякоўскай паэтыкі неправамерна пашыраліся на ўсё беларускае савецкае мастацтва. Тэорыя «маладнякізму» не ўлічвала праблемы народнасці, не здолела арганічна спалучыць паняцці класавасці і народнасці мастацтва. Усё гэта было прычынай памылковай ацэнкі, якую даў Бабарэка паэме «Безназоўнае» і некаторым іншым творам Я. Купалы.

Тое ж самае і з Коласам: адзначыўшы рэалізм пісьменніка, крытык даваў памылковую ацэнку паэме «Новая зямля», якая, на яго погляд, «атулена рамантычнаю дымкаю замілавання да прайшоўшай «вясны» свае і агорнута ў песімістычны туман абмежаванасці кругу жыцця...» [2].

Тут крытык яшчэ ў палоне маладнякоўскага авангардызму, аднак мы не сустрэнем у яго характэрнага для вульгарызатараў зневажальнага тону і неабгрунтаваных палітычных абвінавачванняў у адрас выдатных пісьменнікаў; наадварот, Бабарэка трымаецца навуковых аргументаў і выказвае ўпэўненасць, што Купала і Колас «з восені адраджанізму» пяройдуць у «вясну маладнякізму». Пазней, ва «Узвышшы», як мы пабачым, крытык перагледзеў свае погляды на паэмы Коласа і пісаў пра іх як пра выдатныя творы савецкага мастацтва.

З сярэдзіны 20-х гадоў маладнякоўцы пачынаюць пераглядаць свае адносіны да старэйшых пісьменнікаў, майстроў мастацкага слова, яны прысвячаюць Купалу юбілейны зборнік, у якім надру-

каваны даволі аб'ектыўны артыкул Бабарэкі пра творчы шлях паэта. У гэтым артыкуле ёсць правільная і новая для таго часу думка, што ў творчасці Купалы вельмі глыбока выявіўся яго асабісты духоўны свет. Мастацкія прынцыпы Купалы, адзначыў крытык, «багаты і разнастайны, як багата само «я» паэта, якое матэрыялізавана ў мастацкім слове» [3].

У артыкуле «Вясну радзіла восень» Бабарэка звяртаецца да важнейшых выказванняў У. І. Леніна пра народнасць мастацтва: «Мастацтва належыць народу. Яно павінна сягаць сваімі найглыбейшымі карэннямі ў самую гушчу шырокіх працоўных мас. Яно павінна быць зразумета гэтымі масамі і любіма імі. Яно павінна абуджаць у іх мастакоў і развіваць іх». Кіруючыся гэтай ленінскай думкай, «Маладняк» імкнецца творчую працу спалучаць з працай грамадска-асветніцкай.

Апошнім выступленнем Адама Бабарэкі, у якім абгрунтоўвалася эстэтычная праграма «Маладняка», быў яго даклад на Першым з'ездзе гэтага аб'яднання ў канцы лістапада 1925 г. На з'ездзе абмеркавана шэсць дакладаў, два з іх зрабілі сакратары ЦК КП(б)Б: А. І. Крыніцкі («Шлях «Маладняка») і Гэсен («Шлях развіцця пралетарскай літаратуры»). Па арганізацыйным пытанні з дакладам выступаў Міхась Чарот, справаздачу аб рабоце ЦБ рабіў Анатоль Вольны, аб рабоце філій гаварылася ў дакладзе Уладзіміра Дубоўкі. З'езд пацвердзіў, што «Маладняк» і далей будзе працаваць пад кіраўніцтвам Камуністычнай партыі, ставячы сваёй асноўнай мэтай развіццё беларускай пралетарскай літаратуры.

На з'ездзе не абышлося без наскокаў на «старых», галоўным чынам — на Якуба Коласа. Аднак лозунг «у рожкі са старымі» быў зняты. Яшчэ раней, на пленуме Цэнтральнага Бюро «Маладняка», па прапанове Ул. Дубоўкі быў адкінуты тэрмін «маладнякізм», як непрыгодны для абазначэння сутнасці савецкага мастацтва. У рэзалюцыі падкрэслівалася, што «Маладняк» аб'ядноўвае пісьменнікаў «не па

[1] Гл.: «Маладняк», 1925, № 7, стар. 3—21.
[2] «Маладняк», 1925, № 7, стар. 12.
[3] «Маладняк» — Янку Купалу. Да 20-гадовага юбілею. Мінск, 1925, стар. 23.

прызнаку ўзросту», а «па ідэалагічнаму прызнаку». З'езд пад агульныя воплескі выбраў сваім «ганаровым сябрам» Янку Купалу.

Адам Бабарэка выступаў з дакладам аб творчым шляху «Маладняка». Характэрна, што ў дакладзе развіваецца значна больш шырокі погляд на мастацтва, чым у ранейшых маладнякоўскіх праграмных дакументах: раней пра мастацтва гаварылася толькі як пра «важны сродак класавай барацьбы», цяпер жа Бабарэка, спасылаючыся на Пляханава, вызначае сутнасць мастацтва як «метад пазнання жыцця ў вобразнай форме». Улічваўся, такім чынам, не толькі сацыялагічны, але і гнасеалагічны, пазнавальны аспект мастацтва. Адначасова крытык пераканаўча даказаў, што мастацтва не ёсць нешта звышнатуральнае; наадварот, яно заўсёды было і застаецца «прадуктам творчай дзейнасці людзей», мастацкай практыкай пэўных сацыяльных класаў і груп [1].

Яшчэ ў 1923 годзе Адам Бабарэка меўся напісаць манаграфію пра творчасць Міхася Чарота. Толькі праз два гады ён часткова ажыццявіў свой намер, надрукаваўшы літаратурна-даследчы артыкул пад назвай «Лірыка Міхася Чарота» [2], у якім прааналізаваў працэс ідэйна-мастацкага станаўлення паэта галоўным чынам на падставе аналізу яго першага зборніка вершаў «Завіруха». М. Чарот, адзначыў крытык, аддае перавагу песні-воклічу, песні актыўнай дзейнасці, а не статычнаму адбітку рэчаіснасці. Заклік да будавання новага жыцця — асноўны матыў лірыкі паэта. Крытык дае аналіз мастацкай тэхнікі Чарота, даследуе структуру яго паэтычных вобразаў.

Артыкул Бабарэкі вылучаецца ўменнем гаварыць пра творчасць паэта неаддзельна ад яго паэтычнай асобы: аналіз паэзіі Чарота ўвязваецца з фактамі яго грамадска-палітычнай і жыццёвай практыкі яго біяграфіі. А. Бабарэка ўмела пераадольвае адзін з характэрных недахопаў нашай крытыкі 20—30-х гадоў — няўменне аналізаваць мастацкую структуру твора, сістэму вобразаў і стыль пісьменніка. У артыкуле пра творчасць Чарота Бабарэка паспрабаваў знайсці і паказаць тыя жыццёвыя фак-

ты, што паўплывалі на стварэнне адпаведных лірычных вобразаў — на іх ідэйны сэнс і на іх пачуццёвую, «слоўную» структуру.

Пісаў у той час Адам Бабарэка і кароткія рэцэнзіі. Ёсць у яго некалькі газетных артыкулаў пра беларускае тэатральнае мастацтва. Тут ён менш залежыць ад нарматыўных установак «Маладняка», дазваляючы сабе больш вольны палёт думкі. Так, напрыклад, ён адзін з першых прыкмеціў арыгінальны, тыпова беларускі сатырычны талент Кандрата Крапівы, адзін з першых высока ацаніў творчасць Уладзіміра Дубоўкі, Паўлюка Труса і некаторых іншых тады яшчэ маладых паэтаў.

Праграма «Маладняка» ставіла задачу — стварыць беларускую пралетарскую літаратуру.

Сутнасць «маладнякоўскай» крытыкі нельга зразумець інакш, як толькі ў кантэксце першага этапа станаўлення марксісцкай эстэтыкі ў Савецкай Беларусі. Што такое мастацтва, якая яго роля ў новым грамадстве, якім павінна быць сацыялістычнае мастацтва, як павінны адносіцца рабочыя і сяляне да мастацкай спадчыны мінулага — вось шэраг складаных пытанняў, на якія імкнулася адказаць тагачасная эстэтыка ў Беларусі. Аднак маладая савецкая крытыка толькі ўмоўна можа быць названа эстэтыкай — ёю не была глыбока ўсвядомлена эстэтычная сутнасць мастацтва. Больш таго, яна звычайна адмаўлялася ад многіх паняццяў і катэгорый эстэтыкі, бо сама гэтая навука здавалася ёй занадта традыцыйнай і нават «непрымальнай» для сацыялістычнага грамадства.

Сваю асноўную задачу маладнякоўская крытыка бачыла ў раскрыцці сацыяльна-класавай прыроды мастацтва; але паколькі сацыялагічныя аспекты творчасці разглядаліся ў адрыве ад эстэтычнай сутнасці мастацтва, пастолькі непазбежна ўзнікалі метафізічныя і схаластычныя заблуджэнні. Даследчыкі трапна заўважылі: «Спроба стварыць своеасаблівую «нарматыўную» сацыялогію мастацтва, абстрагава-

[1] Гл.: Бюлетэнь 1-га Усебеларускага з'езда «Маладняк». Мінск, 1926, стар. 57.

[2] Гл.: «Маладняк», 1925, № 9, стар. 89—119.

ную ад рэальнай мастацкай крытыкі, была наскрозь метафізічнаю, а з тэарэтычнага пункту погляду — бясплённаю» [1].

Пазітыўныя бакі маладнякоўскай крытыкі пачынаюцца якраз там, дзе яна пераходзіла ад апрыёрных сацыялагічных схем да канкрэтнага аналізу мастацтва. Самой логікай развіцця літаратуры найбольш чулыя да мастацтва маладнякоўскія крытыкі (а такім крытыкам быў Бабарэка) вымушаны былі перайсці да сталага засваення шматвяковых традыцый эстэтычнай культуры. У арганізацыйным плане гэты працэс выявіўся ў расколе «Маладняка» і выдзяленні з яго «Узвышша».



З ДАЛІН НА ЎЗВЫШШЫ

Не дзівіся — жыццё ў змаганні,
дык змаганне вітай істотай!..
Прыпусціся ў даліну з узвышша,
каб узняцца ізноў — і вышай!

Ул. Дубоўка

У сваім артыкуле «Узвышанская паэзія (Аналіз паняцця)» [2],— дарэчы гэта яго апошні надрукаваны артыкул (1929),— Адам Бабарэка пісаў пра тое, што ў тэрміне «ўзвышанская паэзія» трэба адрозніваць два паняцці: «Гэта паняцце ўзвышанскай паэзіі як ідэі і паняцце ўзвышанскай паэзіі як факта трохгадовай узвышанскай творчай практыкі. Гэтыя паняцці не адэкватныя. Яны знаходзяцца між сабою ў дачыненні дыялектычнага ўзаемадзеяння. Паняцце ўзвышанскай паэзіі як ідэі на першай стадыі свайго

---

[1] **І. В. Іваньо.** Специфіка мистецтва. Історико-естетичний нарис. Київ, 1970, стар. 12.

[1] **А. Бабарэка.** Узвышанская паэзія (Аналіз паняцця). «Узвышша», 1929, № 6, стар. 77.

развіцця з'явілася ў асяроддзі «Маладняка»: яно ўласна прадукт маладнякізму, стаўшы адмаўленнем той формы, у якой яно нарадзілася і вырасла...»

Новыя ідэі на першым этапе звычайна развіваюцца ў старых формах. Так здарылася і з ідэяй мастацкага ўзвышэння беларускай літаратуры: яшчэ задоўга да ўтварэння пісьменніцкага аб'яднання «Узвышша» яна лунала ў глыбокай па зместу філасофскай лірыцы Дубоўкі, у творах некаторых іншых маладнякоўцаў, у артыкулах Бабарэкі. Далёка не для ўсіх маладнякоўцаў ідэя мастацкай дасканаласці (або «ўзвышанства») была рэальнай творчай праблемай, якую неабходна вырашаць у напружанай працы. Нейкі час у «Маладняку» панавала ілюзія, быццам у гэтай арганізацыі ствараецца (або будзе створана ў хуткім часе) сапраўднае, «высокае» мастацтва, значна вышэйшае за ўсё тое, што было створана ў дарэвалюцыйны час. Логіка была простая: калі сацыялізм — значна вышэйшая за капіталізм грамадска-палітычная фармацыя, дык і пралетарскае мастацтва, якое ствараецца на аснове марксісцка-ленінскай ідэалогіі, механічна ўзнімаецца над усім тым, што было створана ў дасацыялістычных фармацыях. Аднак гэтая ідэалагічная ілюзія паступова знікла ў выніку абвастрэння супярэчнасцей, якія ўзніклі паміж патрэбай прагрэсіўнага развіцця мастацтва на аснове закону пераемнасці і тымі нарматыўнымі арганізацыйна-ідэалагічнымі формамі, якія панавалі ў «Маладняку». Як жа яна, такая супярэчнасць, узнікла? Якія прычыны яе спарадзілі?

Справа ў тым, што ў аснове тэарэтычных прынцыпаў «Маладняка» былі такія спрашчэнні, якія супярэчаць развіццю мастацкай культуры. Сутнасць іх можа быць зведзена да наступнага: 1) не ўлічвалася адносная самастойнасць мастацтва ў яго дыялектычных сувязях з эканомікай, класавай ідэалогіяй, палітыкай; 2) сцвярджалася толькі сацыяльная прырода мастацтва, а яго эстэтычная сутнасць або ігнаравалася, або разумелася недастаткова глыбока.

«Маладняк» імкнуўся прымяніць асноўныя палажэнні марксісцкай сацыялогіі да літаратурна-мастацкай крытыкі, і ў гэтым яго ўклад у развіццё кры-

тычнай думкі. Аднак маладнякоўская сацыялагічная крытыка ў нейкім сэнсе была і крокам назад у параўнанні з лепшымі здабыткамі нашай дарэвалюцыйнай эстэтыкі, бо добра ж вядома, што ўжо геній Максіма Багдановіча глыбока пранік у эстэтычную сутнасць мастацтва. Эстэтычная каштоўнасць мастацтва з'яўляецца неабходнай умовай яго пазнавальнай, класавай, ідэалагічнай, сацыяльнай функцыі. Гэтая ісціна была добра вядома В. Р. Бялінскаму і яго паслядоўнікам, яна павінна быць зыходнай аксіёмай навуковай сацыялогіі мастацтва. Эстэтычную прыроду мастацтва глыбока разумелі найбольш сталыя пісьменнікі, мастакі, крытыкі 20—30-х гадоў. Аднак у тыя гады многія хварэлі на дзіцячую хваробу «левізны», адмаўлялі традыцыйныя духоўныя каштоўнасці, у тым ліку эстэтыку. Яе лічылі «буржуазнай навукай», якую неабходна замяніць марксісцкай сацыялогіяй мастацтва. Прызнаючы канкрэтна-гістарычную абумоўленасць стыляў і плыняў у мастацтве, сацыялагічная крытыка прыходзіла, аднак, да поўнага рэлятывізму, паколькі лічыла, што кожная з'ява ў мастацтве мае сэнс толькі для выяўлення пэўнага гістарычна абмежаванага зместу, пэўнай класавай ідэалогіі і псіхалогіі. Панавала ідэя сацыяльна-палітычнай утылітарнасці мастацтва, у мастацтве бачылі перш за ўсё дапаможны ілюстрацыйны матэрыял.

У выніку гэтага далёка не заўсёды ўлічвалася гуманістычная прырода мастацтва. Падмена эстэтычных катэгорый і паняццяў сацыяльна-палітычнымі з лагічнай неабходнасцю была на шкоду мастацкай культуры, вяла да ілюстрацыйнасці і дактрынёрства.

Нельга забываць, што мастак глядзіць на свет прынцыпова інакш, чым палітык, і абодва пункты погляду аднолькава неабходны. Палітык ацэньвае рэчаіснасць з пазіцыі класа ці грамадства, мастак — яшчэ і з пункту погляду чалавечай асобы, якая ніколі не можа быць зведзена да палітычнай часцінкі класа. Мастацтва застаецца мастацтвам, пакуль чалавек для яго — асноўны аб'ект выяўлення, а не сродак для ілюстрацыі пэўных схем. Калі ў творчасці мастака апрыёрныя палітычныя погляды (няхай нават самыя прагрэсіўныя) засланяюць жывое

мастацкае бачанне свету, такі мастак непазбежна губляе свой мастацкі талент.

У канцы 20 — пачатку 30-х гадоў улева ад сацыялагічнай крытыкі пачалі развівацца тэндэнцыі, што аформіліся ў так званую «вульгарна-сацыялагічную» крытыку. Тэарэтычныя высновы «Маладняка» не мелі адкрыта выяўленай «вульгарна-сацыялагічнай» тэндэнцыі, яны былі дастаткова стракатыя і часам дыяметральна процілеглыя. Не выпадкова з «Маладняка» ўзнікла як «Узвышша», так і БелАПП.

Небяспечныя для мастацтва тэндэнцыі не засталіся незаўважанымі. Найбольш чуйныя пісьменнікі, сярод якіх былі Ул. Дубоўка, А. Бабарэка і іншыя заснавальнікі «Узвышша», першыя адчулі іх небяспеку. Ніхто з гэтых пісьменнікаў не адмаўляў значэння «Маладняка» ў развіцці беларускага савецкага мастацтва. Аднак у сярэдзіне 20-х гадоў гэтая арганізацыя ў асноўным ужо выканала сваю ролю. Вось чаму найбольш празорлівыя маладнякоўцы пачалі барацьбу за культуру, за высокі мастацкі ўзровень літаратуры. Пачалася паласа крытыкі і самакрытыкі ў першай беларускай пісьменніцкай арганізацыі.

У артыкулах і афіцыйных «маладнякоўскіх» дакладах Бабарэкі за 1925 год заўважаецца паступовае адмаўленне ад звужанага погляду на мастацтва як на выключна «класавую ідэалогію»: крытык разважае пра шматграннасць мастацтва, адыходзячы тым самым ад «артадаксальнай» сацыялогіі мастацтва. Паступова пашыраецца крытычна-даследчы лексікон Бабарэкі, ён адмаўляецца ад псеўданавуковых метадаў аналізу мастацкіх твораў; паяўляецца ўменне «ўчытацца» ў твор і пераказаць яго, давесці да чытача яго патаемны сэнс. Прыгадаем цікавы аналіз верша Максіма Багдановіча «Слуцкія ткачыхі» ў дакладзе Бабарэкі на з'ездзе «Маладняка». Адзначыўшы, што гэты верш — не гісторыя, а глыбокі паэтычны роздум аб сучаснасці, крытык гаварыў: «Справа ў тым, што Багдановіч і сам... быў узяты ў панскі палац ткаць «залатыя паясы на персіцкі ўзор», гэта значыць атрымліваў асвету ў чужой школе, і вучылі яго там будаваць чужую культуру, а ён, «забыўшыся»... стаў працаваць над адраджэн-

нем роднай культуры — стаў ткаць узор цвятка радзімага». Тое ж рабілі Багушэвіч, Купала, Колас, Цётка [1]. У гэтым жа дакладзе крытык абараняе права паэта на выяўленне не толькі радасці, але і суму, журбы. Гэтая журба ў нашых маладых паэтаў, адзначаў ён,— не ад таго, што яны не ведаюць, куды ісці і што рабіць, а ад таго, што працы вельмі многа і яе трэба зрабіць хутчэй.

А галоўнае — Бабарэка тут крытыкуе падмену народнасці паняццем «простанароднасць». Прывёўшы вядомыя ленінскія словы пра тое, што мастацтва павінна належаць народу, ён заяўляў: каб мастацтва стала ўсенародным, каб яно зніталася з жыццём народа, «трэба не мастацтва зніжаць да прымітыўнасці, а рабоча-сялянскія масы ўзнімаць да мастацтва праз ліквідацыю сярод іх, калі льга так сказаць, мастацкай непісьменнасці» [2]. Далей крытык адзначаў ролю мастацкіх традыцый для савецкай літаратуры, указваў на неабходнасць выкарыстаць багаты вопыт народнага мастацтва, фальклору, вопыт нацыянальнай і сусветнай літаратуры.

Для выпрацоўкі высокіх эстэтычных крытэрыяў ацэнкі савецкага мастацтва неабходна было даць крытычны бой дылетанцкім уяўленням пра мастацкую творчасць. За гэтую справу ўзяўся Адам Бабарэка. Узяўся, застаючыся яшчэ фармальна членам «Маладняка».

У артыкуле «За творчую працу» [3] ён пісаў, што ніколі яшчэ ў рэдакцыі не дасылалася столькі рукапісаў, як цяпер, і гэта сведчыць «пра стыхійнае імкненне працоўных мас авалодаць мастацкай літаратурай»; аднак вельмі часта гэтыя рукапісы — простыя агіткі, у іх няма паэзіі, а толькі вонкавае пратакольнае апісанне. Задача ж паэзіі — выявіць у высокамастацкіх вобразах сутнасць чалавека, яго думкі, пачуцці, ідэалы. Гэтую ж думку развіваў крытык у рэцэнзіях [4] на першыя кніжкі паэтаў-ма-

[1] Гл.: Бюлетэнь І-га Усесаюзнага з'езда «Маладняк», стар. 58.

[2] Бюлетэнь 1-га Усесаюзнага з'езда «Маладняк», стар. 61.

[3] Гл.: «Савецкая Беларусь», 11 кастрычніка 1925 г.

[4] «Маладняк», 1926, № 2, стар. 177—181.

ладнякоўцаў. Паслякастрычніцкія гады, пісаў ён, гэта пара абуджэння творчых сіл народа, і гэты працэс не мог абмінуць нашага мастацтва. У літаратуру прыйшла моладзь непасрэдна ад плуга і касы, яна не мела шырокай адукацыі і, натуральна, «не магла адразу даць шэдэўры пралетарскай творчасці». Спачатку крытыка звяртала ўвагу не столькі на пісьменніцкае майстэрства, колькі на прасякнутасць твораў духам рэвалюцыйнага змагання, духам класавай барацьбы. Думалася, што майстэрства з часам прыйдзе само сабой. Але далёка не ўся моладзь здолела авалодаць мастацкай тэхнікай і глыбока вывучыць жыццё. У перыядычным друку ўсё часцей і часцей пачалі друкавацца «творы», якія ўяўлялі сабой пераклад на «вершаваную» мову лозунгаў і сацыялагічных паняццяў.

Вершы многіх маладых сталі трафарэтнымі, у выніку чаго яны «...зусім пазбаўляюцца мастацкай, а значыць і сацыялагічнай каштоўнасці... Выйсце з такога стану толькі адно: апанаванне моладдзю тым духоўным капіталам, які ёй застаўся культурнай спадчынай мінулых вякоў».

Наша крытыка, пісаў Бабарэка, нярэдка хваліць чыста трафарэтную і павярхоўную «рэвалюцыйнасць». «Не за паэзію ж, урэшце, лічыць тую гіблу вершыкаў, у якіх хоць і ў кожным радку паўтараецца чырвань, свабода, воля, кастрычнік, жалеза і г. д., але ў якіх няма ані звання мастацкай праўды, няма шырыні і глыбіні адбітку жыцця рабочых і сялян, няма гармоніі цэлага». Павярхоўная паэзія, справядліва адзначаў крытык,— гэта вынік павярхоўных адносін да складаных праблем жыцця. Адначасова ён заўважаў, што ў маладнякоўскай літаратуры выяўляецца другі кірунак, які перамагае павярхоўнае ілюстратарства, імкнецца да сапраўдных мастацкіх каштоўнасцей, да стварэння высокамастацкіх твораў на аснове паглыбленага вывучэння жыцця і «творчага вопыту, здабытага чалавецтвам у мінулым».

Яшчэ будучы ў «Маладняку», Адам Бабарэка апублікаваў у пачатку 1926 года два праблемныя артыкулы, вызначыўшы той круг ідэй, якія пазней будуць развівацца ім ва «Узвышшы». Маюцца на ўвазе яго работы «З далін на ўзвышшы» [1] і «За

культуру мастацтва!» [2]. У другім артыкуле папулярна вытлумачана для масавага чытача асноўная думка першага, навукова-даследчага па сваім характары артыкула.

Сапраўднае мастацтва, падкрэслівае крытык, мае абсалютную, неперАходзячую каштоўнасць, яно служыць не толькі пэўным класам той або іншай гістарычнай эпохі, але і ўсяму чалавецтву ў яго гістарычным развіцці. Мастацтва — гэта важнейшы крытэрый таго культурнага ўзроўню, да якога падняўся той ці іншы народ або нацыя. Вялікія мастацкія творы «абуджаюць людзей на вялікую творчасць, на вялікае змаганне і дзейнасць», яны даюць «найвялікшую асалоду і радасць жыцця». Але сапраўднае мастацтва ствараецца тады і толькі тады, калі пісьменнік ці мастак цалкам аддаецца творчасці, служыць мастацтву, а не зводзіць эстэтычныя каштоўнасці на ступень чыста утылітарных аб'ектаў.

Гісторыі нашай літаратуры, адзначыў крытык, вядомы здольныя пісьменнікі, якія бачылі ў сваёй творчасці на беларускай мове толькі сродак выхавання простых людзей у шляхетным духу. Сярод твораў гэтых паэтаў так мала мастацкага, бо яны не тварылі для народа, а падрабляліся пад народ. У той жа час «...у самым народзе хадзілі з вуснаў у вусны такія мастацкія народныя творы, якіх не маглі замяніць ніякія падробкі. Такія яны былі мастацкія! Гэтымі народнымі творамі цікавяцца нават іншыя народы, а іх паэты і пісьменнікі вучацца на іх, як пісаць і тварыць вялікія мастацкія творы».

Думка пра мастацкую каштоўнасць народнага мастацтва, беларускага фальклору ў далейшым стане адной з цэнтральных ідэй «Узвышша», яна, у прыватнасці, будзе грунтоўна раскрыта ў паэме Ул. Дубоўкі «І пурпуровых ветразей узвівы...» (1929). Паэты-маладнякоўцы ў сваёй большасці выраслі ў гэтай фальклорнай стыхіі, аднак у сваіх праграмных дакументах недаацэньвалі фальклор. Заслуга А. Бабарэкі ў тым, што ён убачыў у фалькло-

[1] Гл.: «Маладняк», 1926, № 1(10), стар. 79—107.
[2] Гл.: «Чырвоны сейбіт», 1926, № 1, стар. 1—2.

ры невычэрпную скарбніцу эстэтычных каштоўнасцей і загаварыў пра гэта ў шырокім друку.

У артыкуле «За культуру мастацтва» крытык пераглядае свой погляд на нацыянальную мастацкую спадчыну. Беларуская дакастрычніцкая літаратура, піша ён, «абуджала нацыянальную і сацыяльную свядомасць беларускіх сялян і рабочых», раскрывала ім вочы на вялікія сілы і магчымасці, якія затоены ў працоўным народзе. Сярод дарэвалюцыйных пісьменнікаў былі такія, што «...зрабіліся праз свае творы кветкамі Беларусі, што сталі гордасцю беларускіх сялян і рабочых, а іх творы — культурным капіталам Беларусі. Каб узнімацца на вышэйшую ступень культуры, ужо нельга абмінуць твораў, скажам, такіх паэтаў, як Янка Купала, Якуб Колас, М. Багдановіч... і інш.».

У 1923 годзе, пасля апублікавання коласаўскай «Новай зямлі», наша грамадскасць убачыла ў гэтым вялікім творы невычэрпную крыніцу паэзіі, цэлую сістэму народнага паэтычнага светапогляду. Асабліва ўражанне зрабіла на чытачоў паэтызацыя працы, якою прасякнута паэма. Для нашага грамадскага выхавання, гаварылася ў адным водгуку на паэму, значэнне «Новай зямлі» велізарнае, бо яна дае нам «поўны здароўем, поўны сілы жыцця, захапляючы хараством, здаровы культ працы» [1].

Аднак многія маладнякоўцы, ды і не толькі яны, спрошчана разумеючы асноўны тэзіс сваёй праграмы («літаратура — зброя класавай барацьбы»), адкідалі творчасць Коласа і іншых класікаў. «Новая зямля», сцвярджалі яны, твор «архіўны як з ідэёвага боку, так і па форме». А. Вольны ў дакладзе на акруговай канферэнцыі Барысаўскай філіі «Маладняка» (лістапад 1925 г.) заявіў: «Творчасць Я. Коласа характарызуецца перапевамі матываў адраджэння. Яго «Новая зямля» ёсць не новая зямля, а старая зямля дробнаўласніцкіх імкненняў» [2]. Алесь Дудар паведамляў з Полацка, дзе ён нейкі час кіраваў маладнякоўскай філіяй, быццам бы «ўсякіх там Коласаў ды Бядуляў наша моладзь, асабліва камсамольцы, не ведае, а пра нас чула» [3].

Пагардлівыя адносіны да вялікіх твораў нацыянальнага мастацтва былі вынікам памылковых эстэ-

тычных установак, бо творчасць нашых класікаў не ўкладвалася ў пракрустава ложа «сацыялагічнай крытыкі».

Цяпер зразумела, наколькі своечасовым быў заклік Бабарэкі да вучобы ў класікаў.

У шматлікіх выступленнях у друку А. Бабарэка не перастае развіваць думку, што рух моладзі ў літаратуру і мастацтва трэба толькі вітаць. «Але як кожны рух і кожная справа, так і гэты ўздым і веліч імкнення да творчасці мае і свой адваротны бок. Гэтым адваротным бокам з'яўляецца наша агульная некультурнасць, спешныя і не заўсёды сур'ёзныя адносіны да сваёй пісаніны, якая выдаецца за вершы або апавяданні. У гэтым ёсць, вядома, не столькі загана, колькі наша агульная бяда. Кожнаму хочацца, каб як найхутчэй нагнаць тое, што было ўтрачана за часы шматвяковага падняволенага жыцця да рэвалюцыі. А патрэбы зараз вялікія. Гаспадарку трэба ўзнімаць. Культуру таксама. А тут яшчэ шмат непісьменнасці. Вось гэтага маладыя, што пачынаюць пісаць вершы ці апавяданні, не ўсе разумеюць і часта думаюць, што тварыць паэзію, мастацтва лягчэй за ўсё, што пісаць вершы можна і без належнай навукі, без ведання таго, як ужо пісалі беларускія паэты і пісьменнікі і як зараз пішуць у культурных людзей».

Які ж выхад? Выхад, справядліва адзначаў Бабарэка, толькі адзін — вучоба: «Трэба апанаваць культураю мастацтва... Праз авалоданне культураю мастацтва да вялікай творчасці, да стварэння высокакаштоўных твораў сялянскага і пралетарскага мастацтва. Толькі праз гэта магчыма мастацкае вырашэнне вялікага руху рэвалюцыі» [4].

Артыкул «З далін на ўзвышшы» пачынае новы этап не толькі ў эвалюцыі светапогляду Бабарэкі, але і ў беларускай савецкай эстэтыцы наогул. Па сутнасці гэта грунтоўны перагляд усёй папярэдняй

[1] **Фоць.** Аб паэме «Новая зямля» (Ураженні вясковага чытача). «Савецкая Беларусь», 16 лістапада 1923 г.

[2] ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, адз. зах. 6, арк. 10.

[3] Тамсама, адз. зах. 15, арк. 65.

[4] **А. Бабарэка.** За культуру мастацтва. «Чырвоны сейбіт», 1926, № 1, стар. 2.

крытычнай думкі, адмаўленне ад абмежаванай сацыялогіі мастацтва, першая спроба ўсебаковага падыходу да літаратуры, яе эстэтычная ацэнка. Пафас гэтага артыкула — у доказе гуманістычнай, чалавечна-асабістаснай сутнасці мастацтва. Крытык тут абгрунтоўвае думку, выказаную ў адной невялікай рэцэнзіі. Каму «павінны паэты складаць гімны: машыне ці чалавеку?» — пытаецца ён і адказвае: «Нам здаецца, што паэзія — гэта не індустрыя, а чалавек — не машына, а жывая істота» [1].

Крытык не выпадкова робіць акцэнт на вызначэнні спецыфікі мастацкага пазнання: ён, відаць, добра разумеў асноўную загану сацыялагічнай крытыкі 20—30-х гадоў — тэндэнцыю «абезасобіць» мастацтва, абсалютызаваць аб'ектыўнае ў ім, ігнараваць суб'ектыўнае, аб'ект мастацтва атаясаміць з аб'ектам навукі. І цяпер ён піша: «Заглянуць у душу паэта,— гэта значыць заглянуць у лабараторыю інтуітыўнага пазнання свету, гэта значыць угледзець вобраз свету, здабыты паэтам шляхам практыкі тонкіх і прасячных яго адчуванняў». Каб пазнаць свет, даследаваць з'явы гэтага свету, вучоны будуе адпаведную даследчую лабараторыю, у якой робіць доследы і эксперыменты над гэтымі з'явамі. «Лабараторыя чалавека навукі знаходзіцца па-за межамі яго «я», таксама, як па-за ім самім знаходзіцца і матэрыял, і сродкі яго навуковых доследаў і эксперыментаў. Для паэта ж, як і наогул для мастака, лабараторыяй з'яўляецца душа і сэрца людское. Сваю душу, сваё сэрца ён ператварае на даследчую лабараторыю людскога пазнання. У гэтай лабараторыі паэт пазнае свет таксама, як і чалавек навукі, шляхам вопытаў і эксперыментаў. Уся розніца ў матэрыяле, якім аперыруюць і даследчык і паэт. Для першага матэрыялам з'яўляюцца рэчы і іх адносіны, а для другога — адчуванні, выкліканыя гэтымі рэчамі і адносінамі ў людской псіхіцы, а таксама вынікі практыкі ў гэтых адносінах мінулых пакаленняў». Мастацтва — гэта «форма аб'ектывізацыі эмацыянальнага пазнання свету» [2].

Такім чынам, на думку Бабарэкі, мастацтва адрозніваецца ад навукі сваім прадметам (для навукі такім прадметам з'яўляюцца «рэчы і іх адносіны»,

для мастацтва — «адчуванні, выкліканыя гэтымі рэчамі і іх адносінамі ў людской псіхіцы»), метадам творчасці (вучоны аперыруе аб'ектам безадносна да суб'екта, мастак жа пазнае аб'ект шляхам перажывання або «суб'ектывацыі» аб'екта) і, урэшце, вынікамі творчасці (у першым выпадку — навуковая сістэма, у другім выпадку — эстэтычная каштоўнасць). Мастацкая творчасць, адзначае крытык,— гэта працэс аб'ектывізацыі душэўнага вопыту мастака, яго думак, пачуццяў і перажыванняў. Стаўшы ў форме мастацкага твора аб'ектыўным, гэты вопыт становіцца эстэтычнай каштоўнасцю, аднак толькі ў тым выпадку, «калі сапраўды ён адчыняе сабою перад чалавекам невычэрпную крыніцу для далейшага яго (чалавека.— **Ул. К.**) развіцця і поступу, калі ў ім сапраўды... свецяць пуцяводныя зоркі для развязвання пастаўленых жыццём задач перад нацыяй або наогул перад усім чалавецтвам» [3].

У рэальным літаратурна-мастацкім працэсе, падкрэсліваў Бабарэка, далёка не ўсё, што выдаецца за мастацтва, з'яўляецца гэткім на самой справе, бо ўяўляе сабою толькі «кару, якою прыкрываецца душэўная пустата»; у такім выпадку на свет з'яўляецца «мёртвая паэзія», у якой няма «жывога агню сэрца тварца». Няма літаратурнага твора без чалавечага сэрца, без суб'ектыўнага перажывання мастака, без яго індывідуальнай непаўторнасці. Тут крытык вызначае галоўныя ўмовы мастацкай творчасці: «Душа і сэрца, вопыт чалавечага «я» — вось тое галоўнае, без чаго не можа быць ні вялікага паэта, ні сапраўднага мастацтва». Толькі такія творы не старэюць, застаюцца вечна маладымі, якія раскрываюць унутраны свет чалавека, з'яўляючыся «формаю ажыццяўлення паўнагучнасці, самой паўнаты, шырыні і глыбіні ўнутранага свету чалавека» [4]. Толькі мастацкі геній здольны ўвасобіць у жывых

[1] **А. Бабарэка.** (Рэцэнзія на кн.). А. Якімовіч. Вершы. Выд. ЦБ «Маладняка», Мінск, 1925. «Маладняк», 1926, № 2, стар. 178.

[2] **Адам Бабарэка.** З далін на ўзвышшы. «Маладняк», 1926, № 1(10), стар. 79—80, 82.

[3] **Адам Бабарэка.** З далін на ўзвышшы. «Маладняк», 1926, № 1(10), стар. 80.

[4] Тамсама, стар. 81.

мастацкіх вобразах бязмежнасць унутранага свету чалавека, яго «шырыню і глыбіню» [1]. Падобна таму, як навука імкнецца пранікнуць у бясконцасць «макракосма», так і мастацтва пазнае бясконцасць «мікракосма» чалавека. Душа паэта — гэта нібыта фокус бязмежнага свету, фокус чалавечага жыцця і яго паўнаты, яна — люстэрка гэтай жыццёвай паўнаты, яе «чарка».

Цяпер Адам Бабарэка накіроўвае грамадскасць на прызнанне ідэалагічных і эстэтычных каштоўнасцей лепшых традыцый беларускай літаратуры. «Мінулае беларускай літаратуры,— пісаў ён,— гэта ажыццяўленне багатага вопыту беларускай душы, які яна здабыла ў змаганні за сваё вызваленне і разняволенне».

Бабарэка намеціў шлях паглыбленага вывучэння гісторыі нацыянальнай літаратуры: гэта раскрыццё своеасаблівасці ідэалаў, светапогляду, мастацкага метаду і стылю мастакоў слова. Ён ахарактарызаваў рэвалюцыйна-дэмакратычныя ідэалы Цёткі і Якуба Коласа. Янка Купала, на думку крытыка, даў геніяльны сінтэз гэтых ідэалаў.

Аўтар артыкула «З далін на ўзвышшы» фактычна робіць поўную пераацэнку сваіх ранейшых каштоўнасцей. Раней, у адпаведнасці з маладнякоўскай платформай, ён называў літаратуру «беларускага адраджэння» восенню, якая радзіла «вясну» маладнякоўскай творчасці. Цяпер жа, не адмаўляючы сацыялістычнай накіраванасці «Маладняка», ён дае зразумець, што па глыбіні пранікнення ў сутнасць жыцця і шырыні пазнання рэчаіснасці маладым яшчэ далёка да Купалы, Коласа і Багдановіча. Для ілюстрацыі свае думкі крытык дае філасофскі аналіз верша М. Чарота «Каб я быў...», прыводзячы наступныя радкі паэта:

Каб я быў, кім мне быць след,
Зруйнаваў бы ўсё са злосці,
Збудаваў бы новы свет.

У гэтых радках выявіўся характэрны для маладнякоўскай ідэалогіі погляд на «старое» і «новае». Крытык заўважае, што ўсё наогул нельга руйнаваць, таксама як нельга будаваць на пустым месцы.

Калі паэт мае на ўвазе стварыць новы, справядлівы свет, то ён забывае, што няма справядлівасці абсалютнай, што дабро рэалізуецца толькі ў змаганні за яго. Такім чынам, ідэал паэта ў дадзеным выпадку нежыццёвы, ён занадта абстрактны, гэта «статыка замест дынамікі». З другога боку, паэт-маладняковец не ўлічвае той акалічнасці, што «злосць», з якой ён зруйнаваў бы ўсё раней існуючае, урэшце можа перайсці на самога будаўніка, а потым — на яго тварэнне, на яго будову[2]. Жыццё трэба спасцігаць у яго дынаміцы, у змаганні за ідэалы ісціны, красы і справядлівасці. Гэтую дыялектыку жыцця выявіў Ул. Дубоўка ў вершы, што ўвайшоў у зборнік «Трысцё»:

Не дзівіся — жыццё ў змаганні,
дык змаганне вітай істотай!..
Прыпусціся ў даліну з узвышша,
каб узняцца ізноў і — вышай!

Як бачым, артыкул «З далін на ўзвышшы» быў першай спробай маладнякоўскай крытыкі адкінуць вульгарна-сацыялагічныя схемы і падысці да складаных праблем мастацтва з навуковых пазіцый. І не выпадкова, што вульгарызатары мастацтва адразу адкрылі па ім агонь, абвінаваціўшы аўтара ў ідэалізме.

«У артыкуле «З далін на ўзвышшы»,— пісаў у 1930 годзе А. Сянкевіч,— А. Бабарэка рве з асновамі марксісцкай крытыкі, на пазіцыі якой ён пачаў быў станавіцца, і ў імкненні стварыць сваю самабытную беларускую крытыку кідаецца ў абдымкі псіхалагізму і фармалізму. Адыход ад дыялектычнага метаду прыводзіць Бабарэку да прымірэння з карыфеямі адраджанізму — **Купалай, Коласам, Багдановічам** (падкрэслена мною.— **Ул. К.**), а ў далей-

[1] Прыпомнім афарызм з бабарэкаўскіх «імпрэсій»: «...Бо вобраз у рамцы — ужо не вобраз. Шырыня і глыбіня таму і шырыня ды глыбіня, што яны не абмяжоўваюць сябе ніякімі рамкамі ці то асадкамі».

[2] Гл.: **А. Бабарэка.** З далін на ўзвышшы. «Маладняк», 1926, № 1(10), стар. 96—97.

3 Зак. 3072

шым — да поўнага пераходу яго на пазіцыі нацыянал-дэмакратызму»[1].

У выступленні Сянкевіча выпукла выявілася сутнасць вульгарызатарскай крытыкі: абмежаванне марксісцкай эстэтыкі прынцыпам механістычна зразуметай класавасці мастацтва, ваяўнічае адмаўленне традыцый, нацыянальнай мастацкай спадчыны.

Такім чынам, ідэйна-эстэтычная платформа «Узвышша» афармілася ў агульных рысах як адна з плыняў унутры «Маладняка». Творчасць найбольш вядомых маладнякоўцаў (Ул. Дубоўкі, К. Чорнага, К. Крапівы, Я. Пушчы і інш.) перарасла арганізацыйныя рамкі «Маладняка». А. Бабарэка, які пільна сачыў за складаным працэсам развіцця літаратуры, першы ўсвядоміў гэты факт **тэарэтычна** ў разгледжаных працах «З далін на ўзвышшы» і «За культуру мастацтва». Аб тым, як ствaралася «Узвышша» арганізацыйна, сведчыць цікавы дакумент пад назвай «Пратакол № 11 пасяджэння ЦБ «Маладняка» ад 26 мая 1926 г.[2].

На гэтым пасяджэнні прысутнічалі М. Чарот, А. Александровіч, П. Галавач, А. Дудар, М. Зарэцкі, К. Крапіва, А. Бабарэка, Я. Пушча, К. Чорны, Ул. Дубоўка, А. Гурло і кіраўнікі ўрада БССР. На абмеркаванне былі вынесены пытанні: 1) Арганізацыйная ўвязка і каштарыс. 2) Заява Я. Пушчы, А. Бабарэкі, К. Чорнага, К. Крапівы аб выхадзе са складу аб'яднання і копія ліста, пасланага Бюро ЦК КП(б)Б.

Першае пытанне было вырашана без спрэчак, затое пры абмеркаванні «заявы чатырох» пачалася гарачая дыскусія. Выявіліся значныя разыходжанні па пытаннях аб прызначэнні мастацтва і літаратурна-мастацкай арганізацыі. Я. Пушча адзначыў, што «Маладняк» стаў арганізацыяй асветнай, рамкі якой не дазваляюць узняць мастацкі ўзровень літаратуры. На пытанне аб тым, каго будуць прымаць у новае аб'яднанне, Ул. Дубоўка адказаў: «Мы будзем уцягваць толькі тых, якія сапраўды дадуць каштоўнае беларускай літаратуры».

Для тэарэтычнай аргументацыі «заявы чатырох» Ул. Дубоўка прапанаваў даць слова Бабарэку. Пратакольны запіс выступлення Бабарэкі мае пэўную цікавасць, паколькі ў ім коратка, але дакладна аха-

рактарызаваны крызіс «Маладняка» і ў агульных рысах вызначаны перспектывы далейшага развіцця нашай літаратуры.

Перш за ўсё крытык указаў на памылковасць пашыранага сярод маладнякоўцаў погляду, быццам ва ўмовах пабудовы сацыялізма літаратура творыцца **калектыўна**, усімі працоўнымі масамі [3]. З народных мас, сказаў ён, ідзе не прафесійная літаратура, а пісьменнік,— бо «літаратуру твораць адзінкі, выйшаўшыя з мас». На пасяджэнні прагучала перасцярога, што раскол прывядзе да аслаблення «Маладняка». Бабарэка адзначаў, што творчаму аб'яднанню трэба думаць не пра фармальнае адзінства, а перш за ўсё пра развіццё літаратуры. «У нас літаратура,— сцвярджаў ён,— пераважна лірычная, а эпічная і драматычная ў зародку. Апавяданні нашы — гэта бытавыя малюнкі, а не мастацкія творы. Няма драмы, раману». На думку Бабарэкі, у «Маладняку» наглядаецца заняпад творчасці, паніжэнне цікавасці да грамадскіх праблем, захапленне багемаю і фразаю, вузкасць і стэрэатыпнасць пісьменніцкай і крытычнай думкі. А між тым народу патрэбна мастацтва, якое пашырала б яго светапогляд, раскрывала псіхалагічную складанасць чалавечай асобы. Згушчаючы ў палеміцы фарбы, А. Бабарэка адзначыў: «Сучаснае становішча вядзе да поўнага заняпаду, вядзе да адбівання чытача ад літаратуры, да ўпадку і распусты мастацкіх густаў. Вядзе да кампраметацыі... беларускай літаратуры». Мы лічым, працягваў ён, што кіруючыя органы «Маладняка» закрываюць вочы на крызіс творчасці ў гэтай арганізацыі, памылкова думаюць, быццам літаратуру можна тварыць камандаю, забываюць аб культуры творчасці, спрошчана глядзяць на мастацтва як толькі на утылітарны сродак у класавай барацьбе. Адсюль, на думку крытыка, напрошваецца вывад: «Трэба засесці за акадэмічную працу — ства-

[1] **А. Сянкевіч.** Класавая барацьба ў беларускай літаратуры. «Бальшавік Беларусі», 1930, № 8—9, стар. 25.

[2] Гл.: ЦДАКР БССР, ф. 256, воп. 1, адз. зах. 1, арк. 19—25.

[3] Некаторы час (1923—1925 гг.) гэтага погляду прытрымліваўся і А. Бабарэка.

3*

рэнне невялічкай групы; патрэбна культура мастацтва».

Тут некаторыя маладнякоўцы (Міхась Зарэцкі) пачалі абвінавачваць Бабарэку ў ідэалізме, але кіруючыя работнікі, што прысутнічалі на пасяджэнні, такіх закідаў у адрас будучых узвышанцаў не рабілі, яны толькі заклікалі да адзінства, паколькі, на іх думку, ідэалагічных разыходжанняў тут не было. Аднак арганізацыйны разрыў быў немінучы: выявіліся прынцыповыя рознагалоссі ў поглядах на мастацтва і крытыку.

Такім чынам, 26 мая 1926 года можна лічыць датай утварэння «Узвышша». У аддзеле «Хроніка» першага нумара часопіса «Узвышша» (1926 г.) адзначалася: «26 мая 1926 г. утварылася беларускае літаратурна-мастацкае згуртаванне «Узвышша». У склад згуртавання ўвайшлі: А. Бабарэка, З. Бядуля, П. Глебка, С. Дарожны, Ул. Дубоўка, К. Крапіва, М. Лужанін, Я. Пушча, К. Чорны, В. Шашалевіч».

26 ліпеня 1926 года ў рэдакцыю газеты «Савецкая Беларусь» паступілі тры пісьмы. У першым пісьме ініцыятары гэтага аб'яднання абвясцілі: «З прычыны таго, што ў звязку з выхадам часткі сяброў «Маладняка» з яго складу вынікаюць некаторыя непаразуменні, лічым патрэбным заявіць, што, нязменна застаючыся на платформе пралетарскай ідэалогіі, мы выйшлі з «Маладняка» 27-га траўня г. г., не згаджаючыся з метадамі працы арганізацыі і яе характарыстыкай сучаснага становішча беларускай літаратуры. А. Бабарэка, П. Глебка, Ул. Дубоўка, К. Крапіва, М. Лужанін, Язэп Пушча, С. Серада, Паўлюк Трус, Кузьма Чорны, Шашалевіч».

Другое пісьмо было ад Паўлюка Труса. «Выпадкова я даведаўся,— пісаў ён,— што ў рэдакцыі газет «Савецкая Беларусь» і «Звязда» паступіў ліст выйшаўшых з «Маладняка» таварышаў, пад якім стаіць маё прозвішча. Лічу патрэбным заявіць, што ліста гэтага я не бачыў, не падпісваў і выходзіў з «Маладняка» зусім не па тых прычынах, якія ўказаны ў лісце. Пасля некаторых разважанняў я лічу свой выхад памылкаю і дзеля гэтага зноў уступаю ў шэрагі аб'яднання «Маладняк».

У гэтым жа нумары было змешчана і трэцяе пісь-

мо — А. Гурло, Н. Чарнушэвіча і Ан. Вольнага аб іх выхадзе з «Маладняка». Гэтыя пісьменнікі, аднак, не далучыліся і да «Узвышша».

Як вядома, праз год з «Маладняка» выйшлі М. Чарот, М. Зарэцкі, А. Дудар і іншыя пісьменнікі, якія ўтварылі аб'яднанне «Полымя». Абяскроўлены такім чынам «Маладняк» перастаў быць колькі-небудзь значнай літаратурнай сілай. Рэарганізаваўшыся ў 1928 годзе ў БелАПП, ён некалькі ўзмацнеў за кошт маладых пісьменніцкіх сіл. Аднак, успрыняўшы асноўныя ўстаноўкі «напастоўскай»[1] вульгарна-сацыялагічнай крытыкі, ён зрабіў значна менш, чым мог бы зрабіць для развіцця беларускай культуры.

Вульгарна-сацыялагічная крытыка з самага пачатку нядобразычліва сустрэла стварэнне «Узвышша», абвінавачвала яго ў фармалізме, ідэалізме і нацыянал-дэмакратызме. Новае аб'яднанне, старшынёй якога быў Кузьма Чорны, намеснікам старшыні Кандрат Крапіва і літаратурным сакратаром Адам Бабарэка, вымушана было неаднаразова растлумачваць свае ідэйна-эстэтычныя пазіцыі. А. Бабарэка быў аўтарам або сааўтарам усіх тлумачальных дакументаў.

15 снежня 1926 года ў друку з'явіўся «Камунікат беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша»[2]. Аўтары яго заявілі, што маюць намер не ўвязвацца ў беспрынцыповую палеміку, усе сілы аддаюць «стварэнню літаратурна-мастацкіх каштоўнасцей», ідучы і надалей «па пралетарскаму шляху развіцця беларускай літаратуры». Абгрунтоўваючы свой выхад з «Маладняка», яны пісалі: «Мы заяўлялі, што грамадскі і палітасветны ўхіл згуртаванняў, які быў нармальным у мінулыя гады ў кругабезе агітацыі за развіццё беларускай культуры, страціў сваю мэтазгоднасць. Сучасны момант патрабуе дыферэнцыяцыі — палітасвета для палітасветных устаноў, літаратурныя згуртаванні — для развіцця літаратуры. Гэта не выключае актыўнага ўдзелу ў гра-

[1] Ад назвы часопіса «На пасту» — органа Расійскай асацыяцыі пралетарскіх пісьменнікаў (РАПП).

[2] Гл.: «Савецкая Беларусь», 15 снежня 1926 г.

мадскім жыцці кожнага з пісьменнікаў як члена прафсаюза, як удзельніка агульнага Савецкага будаўніцтва пры месцы сваёй службы».

У першым нумары часопіса «Узвышша» былі апублікаваны тэзісы пад назвай «Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша»[1]. Паколькі гэты дакумент падагульняе асноўныя думкі апошніх выступленняў Бабарэкі, то можна меркаваць, што крытык быў яго аўтарам. У дакуменце, між іншым, гаворыцца: «Беларуская мастацкая літаратура складаецца: а) з творчасці пісьменнікаў-адраджаністаў (нашы класікі Я. Купала, Я. Колас, М. Багдановіч...), якія ўтварылі асновы беларускай мастацкай літаратуры і грунт для яе далейшага развіцця; б) з творчасці маладых пісьменнікаў паслякастрычніцкай пары, якія, адмовіўшы папярэднія дасягненні («старыя»), новых дасягненняў у большасці не далі (не ўтварылі новага ў сэнсе вялікіх і глыбокіх твораў)». У творчасці маладнякоўцаў, падкрэсліваецца ў гэтым праграмным дакуменце, пераважае лірыка, якая адлюстроўвае ў літаратуры настроі эпохі ваеннага камунізма. Эпічныя і драматычныя жанры тут знаходзяцца ў стане «нязначных спроб». Росквіт «маладнякізму» падае на 1923—1925 гады; цяпер жа гэты кірунак «набывае характар культурна-асветніцкай плыні». У гэтых умовах задача «Узвышша» — стварыць мастацкія каштоўнасці на аснове «апанавання народнай творчасцю, даследаванняў мастацтва мінулага і канкрэтнага вывучэння сучаснасці». Наш лозунг, заявілі ўзвышанцы,— «высокае мастацтва», якое павінна быць «работніцкім і сялянскім па матэрыяле, культурным па спосабах апрацоўкі матэрыялу і класава-пралетарскім па сваёй ідэйнасці і духу».

Стваральнікі «Узвышша» марылі пра такую беларускую літаратуру, якая паставіла б Беларусь па развіцці мастацкай культуры на сусветны ўзровень.

У адпаведнасці з ідэаламі новага згуртавання А. Бабарэка засяродзіў увагу на праблеме **таленту** і літаратурнага **майстэрства.** У беларускай дакастрычніцкай літаратуры, пісаў ён, склаліся пэўныя ідэйна-мастацкія традыцыі. Новы, паслякастрычніцкі час усклаў на мастакоў слова перш за ўсё ролю

агітатараў і прапагандыстаў камуністычных ідэй. І тут атрымалася так, як гэта ўжо не раз бывала ў гісторыі культуры: першапачатковая грамадская функцыя мастацтва, у дадзеным выпадку прапагандысцкая, пачала абсалютызавацца, атаясамлівацца з яго сутнасцю. А калі сацыялістычнае будаўніцтва ўступіла ў новую фазу, якая вымагала глыбокага выяўлення таленту і трывалых ведаў, дык у літаратараў з'явіліся і больш складаныя абавязкі — раскрыць інтэлектуальнае багацце будаўніка новага грамадства, садзейнічаць станаўленню новай чалавечай асобы. Да прапагандысцка-асветніцкай ролі літаратуры далучыліся яе новыя, больш складаныя функцыі — пазнавальныя і духоўна-творчыя (эстэтычныя).

У новых умовах мастацтва павінна было стаць лабараторыяй творчых адносін чалавека да сацыяльнай рэчаіснасці, а гэта патрабавала ад яго пераходу ад перайmальніцкага вучнёўства да творча-канструктыўнай сталасці. Нашай літаратуры, паводле Бабарэкі, трэба было падняцца «з даліны на ўзвышша». Тэарэтычнаму абгрунтаванню гэтай новай, якасна больш высокай стадыі ў развіцці савецкай мастацкай культуры і эстэтычнай думкі Беларусі была прысвечана літаратурна-крытычная дзейнасць Адама Бабарэкі ва «Узвышшы».

[1] Гл.: «Узвышша», 1926, № 1, стар. 168—170.



ЭСТЭТЫЧНАЕ АБГРУНТАВАННЕ КРЫТЫКІ

У «маладняковускі» перыяд сваёй дзейнасці Адам Бабарэка разглядаў мастацтва пераважна ў сацыялагічным плане, акцэнтаваў увагу на абумоўленасці эстэтычных ідэалаў эканамічным базісам, раскрываў класавую сутнасць мастацтва. Пры ўсім бясспрэчным пазітыўным значэнні гэтага перыяду ў развіцці нашай крытычнай думкі нельга не заўважыць і ценявых, негатыўных яго бакоў, якія былі характэрны для нашай сацыялогіі мастацтва 20—30-х гадоў.

Марксісцкая сацыялогія мастацтва, як вядома, адраджаецца і ў нашы дні, аднак на больш высокай, навукова абгрунтаванай аснове. З'яўляючыся самастойным раздзелам эстэтыкі, сучасная сацыялогія мастацтва ставіць сваёй галоўнай мэтай даследаванне «сацыяльнага бытавання» мастацтва, вывучэнне яго сацыяльных функцый. Раней жа многія былі схільны бачыць у ёй той «ключ ад сеза-

ма», які адчыняе крытыкам, чытачам наогул, усе таямніцы мастацтва і мастака. Гэты памылковы погляд вынікаў з абсалютызацыі **сацыялагічнай** і класавай прыроды мастацтва, ігнаравання яго **эстэтычнай і пазнавальнай** прыроды.

Мы ўжо гаварылі, што большасць маладнякоўцаў, у тым ліку і А. Бабарэка, не прымалі крайнасцей сацыялагічнай крытыкі. Пачынаючы з 1926 года, Бабарэка рашуча пайшоў па шляху рэабілітацыі эстэтыкі. Асноўным метадалагічным прынцыпам сацыялагічнай крытыкі было вядомае палажэнне Г. В. Пляханава аб «двух актах» марксісцкай крытыкі. У прадмове да трэцяга выдання свайго зборніка «За дваццаць год» (1908) Пляханаў пісаў: «Першая задача крытыка заключаецца ў тым, каб перавесці ідэю дадзенага мастацкага твора з мовы мастацтва на мову сацыялогіі, каб знайсці тое, што можа быць названа **сацыялагічным эквівалентам дадзенай літаратурнай з'явы.** Гэта — ацэнка ідэі твора, за якой павінны быць «аналіз яго мастацкіх якасцей». Чытаем у Г. Пляханава далей: «Імкнучыся знайсці грамадскі эквівалент дадзенай літаратурнай з'явы, гэтая крытыка здраджвае сваёй уласнай прыродзе, калі не разумее, што справа не можа абмяжоўвацца пошукам гэтага эквіваленту і што сацыялогія павінна не зачыняць дзверы перад эстэтыкай, а, наадварот, насцеж расчыняць іх перад ёю» [1].

Сацыялагічная крытыка вельмі часта брала пад увагу толькі першую частку гэтых наогул правільных разважанняў Пляханава, забываючы другую іх частку, на якой рускі марксіст рабіў асаблівы акцэнт. Больш таго, Пляханаў нават прадбачыў магчымасць вульгарызатарскіх вывадаў з яго тэорыі і з гэтае нагоды пісаў: «Паўтараю, магчымасць злоўжывання метадам матэрыялістычнай крытыкі не можа прыслужыць довадам супраць яе па той простай прычыне, што няма і не можа быць такога метаду, якім нельга было б злоўжываць» [2].

---

[1] **Г. В. Плеханов.** Литература и эстетика, т. 1. М., 1958, стар. 123, 129.
[2] Тамсама, стар. 129.

Сацыялагічная крытыка якраз і рабіла тое, супраць чаго перасцерагаў Пляханаў,— яна злоўжывала марксісцкім крытычным метадам, абсалютызуючы «сацыялагічны эквівалент» твора, не звяртаючы ўвагі на яго эстэтычны аналіз. Зразумеўшы гэта, Адам Бабарэка ўсе свае «ўзвышанскія» крытычныя і даследчыя працы палемічна завастрыў супраць той сацыялагічнай крытыкі, якая з 1926 года пайшла па шляху вульгарнага сацыялагізму.

Вульгарна-сацыялагічная крытыка, скажаючы пляханаўскую думку, прыпісвала Пляханаву свой погляд на мастацтва як на ілюстрацыю палітычных, філасофскіх і іншых ідэй. Вульгарызатары патрабуюць ад крытыкаў праводзіць над мастацкім творам такую аперацыю, у выніку якой ад мастацкай вобразнай сістэмы не застаецца нічога, апрача апрыёрна сканструяванай схемы. Гэтым тлумачыцца тая акалічнасць, што ў радзе выпадкаў Адам Бабарэка цяпер захапляецца выключна эстэтычным, філасофскім і псіхалагічным аналізам, хоць наогул ён ніколі не адмаўляўся ад сацыялагічнага аналізу мастацтва.

Сутнасць эстэтычнай крытыкі, на думку Адама Бабарэкі, заключаецца ў тым, каб «заглянуць у душу паэта», гэта значыць «пазнаць тыя спосабы, якімі карыстаўся паэт у сваёй лабараторыі пры даследаванні таго ці іншага кутка неразгаданага быту (быцця.— **Ул. К.**)» [1]. Мастацкая літаратура, пісаў ён, можа разглядацца як фактар псіхалагічны, эстэтычны, гістарычны і г. д., аднак гэта толькі розныя аспекты адной і той жа з'явы — літаратуры, якая развіваецца «па ўласных для яе законах». Задача літаратуразнаўства — раскрыць гэтыя законы на аснове ўсебаковага аналізу. Агульныя пытанні літаратуразнаўства, зазначае крытык, вывучаюцца эстэтыкай, якую ён называе філасофіяй мастацтва. Паводле тэрміналогіі Бабарэкі, эстэтычныя катэгорыі і паняцці — гэта «мастацкія разуменні». Крытыка павінна стаць эстэтычнай крытыкай, а літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства — філасофіяй і гісторыяй мастацтва — вось тыя вывады, якія робіць крытык. У гэты час ён, як відаць, вывучаў эстэтыку Гегеля, і вучэнне нямецкага мысліцеля аб філасофіі ма-

стацтва, як нам здаецца, зрабіла ўплыў на паасобныя тэарэтычныя палажэнні беларускага крытыка. Услед за Гегелем Адам Бабарэка пісаў, што крытыка і гісторыя мастацтва даюць філасофіі мастацтва багаты матэрыял для роздуму і тэарэтычных абагульненняў, філасофія ж мастацтва, у сваю чаргу, выпрацоўвае для крытыкі метадалогію, крытэрыі для эстэтычных меркаванняў.

За філасофскую аснову свайго эстэтычнага аналізу Бабарэка ўзяў не гегелеўскую, а марксісцкую філасофію. «Існасць усяго, што ёсць, было і будзе,— пісаў ён,— гэта адвечны працэс самаарганізацыі матэрыі, дыялектычная зменлівасць формы гэтай самаарганізацыі. Усё існуе ў трох момантах: усё, што будзе,— нераскрытыя формы, усё, што ёсць,— раскрытыя формы, і ўсё, што было,— закрытыя формы матэрыі» [2]. Прырода і культура,— пісаў Бабарэка,— гэта два моманты ў станаўленні матэрыі. «Прырода — гэта некаторае адзінства ўва ўсёй разнастайнасці свайго выяўлення, якое дадзена адвеку. Сам чалавек — гэта прадукт прыроды ў першую чаргу... Культура (і яе прадукты) — гэта ўжо вынік дзейнасці чалавека, яго творчасці. Культура — тая ж прырода, толькі ў тых формах, якія ёй нададзены рукою і думкаю чалавека. Яна ўяўляе сабою вынік адвечнага ўзаемадзеяння прыроды, яе сіл і чалавека, гэта вынік барацьбы чалавека з прыродаю за сваё існаванне, за сваё вечнае станаўленне ў свеце». Адносна сутнасці чалавека крытык робіць наступнае ўдакладненне: «Палажэнне, што чалавек прадукт прыроды, не выключае другога палажэння, што чалавек, апрача таго, яшчэ і прадукт сацыяльных дачыненняў (адносін.— **Ул. К.**), прадукт грамады (грамадства.— **Ул. К.**)... Як прадукт грамады, чалавек таксама становіцца ў супярэчнасці з формай арганізацыі гэтай грамады... Гэты момант з'яўляецца галоўным у вызначэнні крыніц і характа-

[1] **А. Бабарэка.** З далін на ўзвышшы. «Маладняк», 1926, № 1(10), стар. 80.

[2] **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай свядомасці пралетарскага характару. «Узвышша», 1927, № 6, стар. 148.

ру развіцця як навук, так і мастацтваў, а таксама іх накіраванасці» [1].

Навуковае літаратуразнаўства і мастацтвазнаўства, на думку Бабарэкі, дзеліцца на тры вялікія раздзелы: 1) вучэнне аб мастаку і мастацкай творчасці, 2) вучэнне аб мастацкім творы, яго сутнасці, структуры і г. д. (мастацтвазнаўства ў вузкім сэнсе слова) і, урэшце 3) даследаванне «сацыяльнага быцця» мастацкіх твораў, іх функцыянальнай ролі ў грамадстве (сацыялогія мастацтва, у тым ліку яго канкрэтна-сацыялагічнае даследаванне). Гэтая структура навукі аб мастацтве адпавядае структуры самога мастацтва, яго сацыяльнаэстэтычнай прыродзе. Бо на самай справе, пісаў крытык, кожны мастацкі твор перажывае два галоўныя моманты: момант яго стварэння і момант яго сацыяльнага бытавання. Гісторыя твора да яго з'яўлення ў свет вызначаецца працаю пісьменніка, яго перамаганнем тых супярэчнасцей, якія становяць сабою бясформенны матэрыял пісьменніцкіх перажыванняў і пісьменніцкага пазнання. Пасля ж з'яўлення ў свет гісторыя твора вызначаецца ўспрыняццем яго чытачамі, ацэнкаю яго крытыкамі, гісторыкамі і іншымі выразнікамі інтарэсаў чытача.

Беларускай крытыкі і навукі аб літаратуразнаўстве як адносна закончанай сістэмы ведаў у той час яшчэ не было, і яе стварэнне з'яўлялася той задачай, якую неабходна было вырашыць; бо ўсё тое, што было зроблена раней, у тым ліку да Кастрычніцкай рэвалюцыі, гэта толькі разрозненыя факты, меркаванні, ацэнкі, нярэдка трапныя і глыбокія, нярэдка таксама павярхоўныя і спрошчаныя, але не навука, як сістэма ведаў. Літаратурна-крытычныя працы Бабарэкі-ўзвышанца якраз і былі першай спробай распрацоўкі некаторых тэарэтычных пытанняў беларускага літаратуразнаўства. Ён паспеў толькі паставіць гэтыя пытанні і больш падрабязна закрануць паасобныя з іх.

Сучасная літаратура, пісаў Бабарэка, ставіць перад літаратуразнаўствам мноства складаных пытанняў, і гэта сведчыць аб яе развіцці, жывым руху наперад; бо толькі там не ўзнікаюць пытанні, дзе ўсё робіцца механічна — «раз назаўсёды вызнача-

ным спосабам»[1]. Гэтыя пытанні павінны вырашацца грамадствам. Справа развіцця пралетарскай літаратуры — гэта «справа перад усім грамадская, і поспех яе залежыць у першую галоў ад працы і ўдзелу ў ёй як мага больш шырокіх колаў грамадства». Аднак суб'ектам мастацтва, яго творцам з'яўляецца мастак. І асоба мастака павінна быць у цэнтры ўвагі навукі аб мастацтве. Важным матэрыялам для вывучэння творчай асобы мастака з'яўляецца яго самаацэнка, выражаная або фактам самой творчасці, або «аглашэннем той ці іншай дэкларацыі».

Пытанню самаацэнкі творчых сіл мастацтва нагул і беларускай дакастрычніцкай літаратуры ў прыватнасці прысвяціў крытык свой першы надрукаваны ў часопісе «Узвышша» артыкул з «Літаратурных нататак»[2]. Ён звярнуў увагу на такую разнавіднасць лірычнага жанру як праграмная лірыка і прааналізаваў найбольш характэрныя ў гэтых адносінах вершы і прадмовы В. Дуніна-Марцінкевіча, Ф. Багушэвіча, Я. Лучыны, Цёткі, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча і некаторых іншых пісьменнікаў. Да пісьменніцкіх самаацэнак, адзначаў Бабарэка, неабходна падыходзіць крытычна, паколькі ў такога роду самаацэнках у большай або меншай ступені ёсць суб'ектыўны момант, які не адпавядае аб'ектыўнаму значэнню творчасці таго ці іншага пісьменніка. Як прыклад крытык прыводзіць самаацэнку Дуніна-Марцінкевіча ў прадмове да перакладу на беларускую мову паэмы Адама Міцкевіча «Пан Тадэвуш». Дунін-Марцінкевіч, на яго думку, не быў тым «дударом простага народу», якім сам сябе атэставаў у прадмове.

Адам Бабарэка звярнуў увагу на аналіз паняцця «ацэнка паэта і яго творчасці». Літаратурна-крытычная практыка таго часу была далёкай ад дасканаласці, у ёй было нямала выпадковага, таго, што ішло ад суб'ектыўнага густу або яшчэ горш — ад апрыёрных і павярхоўных уяўленняў пра мастака і мастацкую творчасць. З другога боку ў крытычнай

[1] **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі..., «Узвышша», 1928, № 1, стар. 135.
[2] Гл.: «Узвышша», 1927, № 1, стар. 134—144.

спадчыне мінулага творчасць беларускіх пісьменнікаў разглядалася з розных, нават супярэчлівых ідэйна-філасофскіх і эстэтычных пазіцый. Усё гэта перашкаджала правільнай, навуковай арыентацыі рабоча-сялянскага чытача, здабыткам якога сталі ўсе мастацкія каштоўнасці. Не менш, калі яшчэ не больш важна было абараніць гэтыя каштоўнасці і іх творцаў ад руйнуючай вульгарна-сацыялагічнай крытыкі, якая ў пісьменніцкім асяроддзі трапна называлася «аглабельнай». Празорлівы крытык-аналітык [1], Адам Бабарэка добра зразумеў, якую небяспеку для мастацтва ўяўляе такое становішча, калі пісьменнік выступае толькі ў ролі «падсуднага», а крытык — у ролі «суддзі».

Прааналізаваўшы структуру крытычных ацэнак мастацтва, А. Бабарэка прыйшоў да вываду, што іх каштоўнасць і навуковая значнасць абумоўліваецца наступнымі фактарамі: 1) асобаю, якая дае ацэнку (суб'ектам ацэнкі), 2) мераю каштоўнасці, ужытаю пры ацэнцы (крытэрыем ацэнкі), 3) спосабам, або метадам ацэнкі, 4) мэтаю ацэнкі і, урэшце, 5) самым выражэннем ацэнкі («формулаю ацэнкі») [2]. Гэтыя фактары гістарычна зменлівыя, так сказаць, «цякучыя»; вось чаму мастацкія творы, застаючыся тоеснымі, роўнымі самім сабе, атрымоўваюць не толькі розныя, але і нярэдка дыяметральна процілеглыя ацэнкі. Гэтая супярэчлівасць у ацэнках з'яўляецца, у першую чаргу, вынікам розных, нярэдка процілеглых, поглядаў на мастацтва тых, хто дае ацэнкі. З другога боку, яна тлумачыцца «разнастайнасцю ўласцівасцей аб'ектаў ацэнкі», у нашым выпадку — мастацкіх твораў. Бо на самай справе мастацкі твор — гэта адначасова эстэтычная каштоўнасць, форма пазнання жыцця, мадэль рэчаіснасці, форма класавай ідэалогіі, сродак камунікацыі паміж людзьмі і многае іншае.

Адсюль адны цэняць у мастацкіх творах выяўленыя ў іх думкі і пачуцці; другія ідуць далей, ацэньваючы ўмовы з'яўлення і крыніцы паходжання гэтых думак і пачуццяў; трэція імкнуцца вызначыць класавую сутнасць твора; чацвёртыя бачаць у ім пэўную «сістэму знакаў», гэта значыць, робяць семантычны аналіз твора; для пятых будзе каштоў-

ным тое эстэтычнае перажыванне, якое выклікае твор; шостыя глядзяць на яго як на сродак выхавання людзей у пэўным кірунку і г. д. Універсальнае, абагуленае меркаванне аб творы, а тым больш аб усёй творчасці пісьменніка, на падставе толькі аднаго крытэрыю было б памылковым. Найбольш правільнай з'яўляецца сінтэтычная ацэнка, якая «ўбірае ў сябе (засяроджвае) усё, што так ці інакш звязана з яе прадметам» [3]. Праўда, у крытычнай практыцы бывае неабходна сканцэнтраваць увагу на пэўным коле пытанняў, узнятых у творы. Адсюль крытыка можа быць: а) публіцыстычнай, б) філасофскай, в) эстэтычнай. Публіцыстычная крытыка звычайна разглядае тыя, паднятыя ў творы, пытанні, якія патрабуюць завастрэння на сабе грамадскай увагі і неадкладнага вырашэння; філасофская крытыка перакладае вобразна-інтуітыўнае мысленне мастацкага твора на мову філасофіі; эстэтычная крытыка разглядае твор як аб'ект, «прызначаны перш за ўсё для эстэтычнага перажывання, а праз яго для служэння мэтам і задачам выхаваўчага (у шырокім сэнсе) парадку» [4].

Дапускаючы магчымасць ацэнкі твораў у розных аспектах, А. Бабарэка адначасова падкрэсліваў: эстэтычная каштоўнасць твора з'яўляецца conditio sine qua non (абавязковай умовай) усякай іншай яго каштоўнасці — пазнавальнай, ідэалагічнай, выхаваўчай і інш. Бо сама мастацкая творчасць, пісаў крытык, выклікана да жыцця асаблівай творчай сутнасцю чалавека, яго «эстэтычнымі патрэбамі». Зада-

---

[1] Аналіз, дапоўнены сінтэзам, на думку Бабарэкі, з'яўляецца асноўным метадам літаратуразнаўства. Зразумець твор, пісаў крытык, «гэта значыць раскласці прадмет нашага пазнання на самыя прасцейшыя яго элементы і выявіць умовы іх супольнага, сінтэтычнага існавання ў цэлым, выявіць тыя сілы, дзякуючы якім гэтыя элементы ўтвараюць некаторую гармонію ўзглядна нерухомай мастацкай рэчы». (**А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай свядомасці пралетарскага характару. «Узвышша», 1927, № 6, стар. 151).

[2] Гл.: **А. Бабарэка.** М. Багдановіч у літаратурных ацэнках. «Узвышша», 1927, № 2, стар. 131.

[3] **А. Бабарэка.** М. Багдановіч у літаратурных ацэнках. «Узвышша», 1927, № 2, стар. 132.

[4] **А. Бабарэка.** Беларуская літаратура да Х-годдзя БССР. «Узвышша», 1928, № 6, стар. 102.

вальненне эстэтычных запатрабаванняў грамадства — галоўнае прызначэнне мастацтва. Гэта, зразумела, не выключае, а, наадварот, мае на ўвазе тую бясспрэчную ісціну, што мастацтва служыць таксама іншым інтарэсам — пазнавальным, выхаваўчым, ідэалагічным і т. п. Аднак, справядліва зазначае Бабарэка, «гэтым іншым інтарэсам мастацтва служыць не беспасрэдна, а толькі цераз задавальненне эстэтычных патрэб» [1].

Навуковасць крытычнай ацэнкі мастацкага твора — гэта вынік шырокай эрудыцыі, добрага эстэтычнага густу, гэта вынік умення «ўжыцца» ў свет мастака. У эстэтычных меркаваннях нельга абысціся без асабіста-суб'ектыўнага густу. Аднак і асабісты густ — розная пераменная велічыня ў кожным асобным выпадку, адпаведна гэтаму і рознае яго значэнне як крытэрыю ацэнкі. А. Бабарэка спасылаецца тут на выказванне Ф. Мерынга, які ў сваіх «Эстэтычных нататках» пісаў: мера гістарычнага значэння таго ці іншага суб'ектыўнага густу залежыць ад гістарычнага значэння людзей, якія валодаюць гэтым густам [2].

У 20-я гады ў савецкім літаратуразнаўстве было некалькі школ: сацыялагічная, культурна-гістарычная, так званая «фармальная» і інш. Задача ідэйна-палітычнага выхавання народа на першы план высоўвала сацыялагічную школу. «Пры гэтым,— пісаў Бабарэка,— мастацкія творы ў большасці вывучаюцца як **адбіткі** тых ці іншых сацыяльных з'яў, часта зусім абмінаючы або, у лепшым выпадку, пакідаючы на другім плане вывучэнне літаратурных твораў як твораў мастацтва. Зусім не вывучаюцца мастацкія ўласцівасці і здольнасці твора, а значыць не развіваюцца і эстэтычныя пачуцці чытача, і крытыка не ставіць задач **мастацкага выхавання,** якія ў злучнасці з задачаю сацыяльнага выхавання складаюць агульную задачу — гэта задачу культурнага сацыяльнага выхавання новага чалавека» [3]. Крытык справядліва ўказваў на тую акалічнасць, што роля эстэтычнага выхавання будзе пастаянна ўзрастаць, а ў будучым камуністычным грамадстве мастацтва поўнасцю выцесніць рэлігію, створыць новы рытм жыцця [4].

Літаратурна-крытычныя погляды А. Бабарэкі-Ўзвышанца фарміраваліся пад значным уплывам рэвалюцыйна-дэмакратычных традыцый беларускай эстэтыкі, поглядаў Купалы, Коласа, Бядулі, Багдановіча. Многія развагі крытыка пра сутнасць мастацкай творчасці, прызначэнне мастацтва звычайна абапіраліся на аналіз праграмных твораў класікаў нашай літаратуры. Абапіраючыся на марксісцка-ленінскую тэорыю і прагрэсіўныя традыцыі нацыянальнай эстэтыкі, А. Бабарэка здолеў правільна паставіць і вырашыць цэлы рад тэарэтычных пытанняў эстэтыкі і літаратуразнаўства.

У свой час Ф. Энгельс выступіў супраць дагматызацыі і вульгарызацыі гістарычнага матэрыялізму. Сутнасць гэтага сацыялагічнага спрашчэння зводзілася ў асноўным да адмаўлення адноснай самастойнасці і актыўнасці ўсіх форм надбудовы над эканамічным базісам, у тым ліку мастацтва. Гэтая вульгарызацыя ў нас асабліва дала сябе адчуць у 20—30-я гады, калі тэорыяй сталі займацца прадстаўнікі шырокіх колаў грамадства, якія былі слаба падрыхтаваны ў тэарэтычных адносінах, засвоілі толькі агульныя палажэнні марксісцкай навукі. У такіх умовах было вельмі важна давесці да свядомасці ўсёй грамадскасці навуковыя прынцыпы марксісцкай эстэтыкі. У артыкулах Бабарэкі ёсць спасылкі на вядомыя пісьмы Ф. Энгельса супраць вульгарызацыі гістарычнага матэрыялізму. Крытык прыводзіць, напрыклад, наступныя словы Энгельса: «Палітычнае, прававое, філасофскае, рэлігійнае, літаратурнае, мастацкае і г. д. развіццё аснована на эканамічным развіцці. Але ўсе яны таксама ўплываюць адно на другое і на эканамічны базіс. Справа абстаіць зусім не так, што эканамічнае становішча з'яўляецца

[1] **А. Бабарэка.** Аб разуменні мастацкай творчасці і аб некаторых пытаннях у вывучэнні беларускай літаратуры. «Узвышша», 1927, № 5, стар. 145.

[2] **А. Бабарэка.** Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках. «Узвышша», 1927, № 2, стар. 146—147.

[3] **А. Бабарэка.** Аб разуменні мастацкай творчасці і аб некаторых пытаннях у вывучэнні беларускай літаратуры. «Узвышша», 1927, № 5, стар. 168.

[4] Гл.: **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 1, стар. 168—169.

прычынай, што **толькі** яно з'яўляецца **актыўным,** а рэшта — толькі пасіўны вынік. Не, тут узаемадзеянне на аснове эканамічнай неабходнасці, якая ў рэшце рэшт заўсёды пракладвае сабе шлях» [1].

З пункту погляду творчага марксізма-ленінізма, зазначаў Бабарэка, усе мастацкія ідэі, якія аб'ектывізуюцца ў творах, становяцца актыўнай сілай, уздзейнічаюць на думкі, пачуцці і волю людзей. Паэзія, матэрыялізаваная ў мастацкім слове, з факта свядомасці пераўтвараецца ў сацыяльны факт, у факт грамадскага быцця, які робіць пэўны ўплыў на грамадскую свядомасць. У гэтай сувязі Бабарэка робіць важны вывад: нельга адкінуць мастацкія традыцыі, у прыватнасці мастацкую спадчыну беларускай літаратуры, паколькі гэтыя традыцыі ўжо сталі фактам нашага рэальнага жыцця. Эстэтычнае выхаванне новага чалавека і развіццё савецкага мастацтва немагчымы без глыбокага засваення гэтых традыцый [2].

Цікава прасачыць эвалюцыю поглядаў Бабарэкі на гнасеалагічную прыроду мастацтва. Будучы членам «Маладняка», ён гаварыў пра мастацтва як пра «адбітак» (адлюстраванне) рэчаіснасці. Маладняκоўская крытыка звычайна не ішла далей канстатацыі гэтай агульнай ісціны. Пазней крытык імкнуўся канкрэтызаваць паняцце «адлюстраванне» ў адпаведнасці са спецыфікай мастацкага пазнання. Для гэтай мэты ён увёў тэрмін «выяўленне», якім абазначаў сінтэз паняццяў «изображение» і «выражение». Паняцце «выяўленне» ў Бабарэкі — гэта, з аднаго боку, адлюстраванне жыцця ў формах самога жыцця, а з другога боку — вобразнае ўвасабленне суб'ектыўнага перажывання мастака. Разглядаючы гнасеалагічную прыроду мастацкага вобраза, крытык абгрунтоўваў цяпер безумоўную для нас, але ў той час для многіх спрэчную думку пра адзінства **аб'ектыўнага і суб'ектыўнага** ў мастацкім пазнанні.

Мастацкі вобраз, адзначаў ён, гэта не бесстароннне-люстранае ўзнаўленне аб'ектыўнага свету, мастацкі вобраз — гэта «выражэнне станаў свядомасці чалавека, станаў яго псіхікі ў моманты дачыненняў да яго свету аб'ектыўнага». Крытык заўважыў асноўны недахоп сузіральна-матэрыялістычнага по-

гляду на мастацтва як на пасіўнае адлюстраванне жыцця. Ён імкнуўся вытлумачыць мастацтва як сферу грамадскай практыкі, як форму **чалавечай працы**[3]. У сваёй працоўнай дзейнасці чалавек аб'ектывізуе думкі, пачуцці, волю. Утылітарныя прадукты чалавечай працы адрозніваюцца ад мастацкіх твораў тым, што яны служаць для задавальнення матэрыяльных патрэб чалавека, у той час як мастацкія творы — гэта яго духоўныя каштоўнасці. Грамадская вытворчасць пераўтварае прыроду, яна — у вытокаў матэрыяльнай культуры, мастацтва ж стварае ідэальны аналог прыроды і грамадскага быцця. Свет спецыфічных духоўных пачуццяў і эстэтычных перажыванняў, аб'ектывізаваны ў гуках, словах, у пластычным матэрыяле — гэта і ёсць мастацтва[4]. Аб'ектывізаваныя ў форме мастацтва эстэтычныя перажыванні становяцца даступнымі для ўспрыняцця народам, нацыяй, чалавецтвам.

Мастацтва, такім чынам, выступае як сродак сувязі паміж людзьмі, яно знітоўвае іх у нейкае адзінства. Пазнанне жыцця сродкамі літаратуры заснавана на тым, што пісьменнік дае нам своеасаблівы «мастацкі эквівалент» жыцця, сродкамі мастацкага слова дае магчымасць «перажыць у некалькі гадзін... тое, што тварыцца вякамі ў жыцці і перажываецца гадамі»[5]. Сапраўдны мастацкі твор — гэта заўсёды адкрыццё, ён заўсёды кажа «нешта новае, што крыецца ў глыбі людской істоты і яе дачыненні з вакольным»[6].

Гэтыя развагі Бабарэкі пра гнасеалагічную пры-

[1] К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве. В двух томах, т. 1. М., «Искусство», 1967, стар. 88. Гл.: «Узвышша», 1927, № 5, стар. 139.

[2] Гл.: **А. Бабарэка.** Аб разуменні мастацкай творчасці і аб некаторых пытаннях у вывучэнні беларускай літаратуры. «Узвышша», 1927, № 5, стар. 139.

[3] Гл.: **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 1, стар. 151.

[4] **А. Бабарэка.** З далін на ўзвышшы. «Маладняк», 1926, № 1, стар. 82.

[5] **А. Бабарэка.** «Зямля» Кузьмы Чорнага. «Узвышша», 1929, № 4, стар. 77—78.

[6] **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 2, стар. 135.

роду мастацтва пацвярджаюцца сучаснай эстэтычнай навукай. Калі ж мы прыпомнім, што ў 20—30-я гады ў нас наогул не было спецыяльных даследаванняў па гэтых пытаннях эстэтыкі, то нельга не прызнаць думкі беларускага крытыка актуальнымі і своечасовымі. Напомнім, што Бабарэка ішоў да іх не як тэарэтык у галіне эстэтыкі, а як крытык. Усе тэарэтычныя вывады ён рабіў на падставе аналізу канкрэтных фактаў беларускай літаратуры. У гэтым сэнсе ён прытрымліваўся традыцый В. Р. Бялінскага, які глыбока распрацоўваў складаныя тэарэтычныя пытанні эстэтыкі ў сваіх літаратурна-крытычных працах. Па прыкладу свайго вялікага папярэдніка А. Бабарэка ў крытычных артыкулах часта рабіў экскурсы ў тэорыю, у якіх так ці інакш закрануў асноўныя эстэтычныя катэгорыі (прыгожае, трагічнае, камічнае, велічнае) і паняцці (форма і змест у мастацтве, метад, стыль і кірунак і інш.).

Так, напрыклад, у рэцэнзіі на паэму Ул. Дубоўкі «Там, дзе кіпарысы» і ў іншых артыкулах гутарка ідзе аб цэнтральнай эстэтычнай катэгорыі — прыгажосці. Прыгажосць, згодна правільнай думкі крытыка — гэта якасць не толькі аб'екта і не толькі суб'екта: яна ўзнікае як адзінства таго і другога. Ідучы ўслед за М. Г. Чарнышэўскім, крытык лічыў, што прыгажосць там, дзе ёсць жыццё, у тым, што нагадвае нам жыццё. Гаворачы пра красу прыроды, Бабарэка падняўся вышэй антрапалагічнага матэрыялізму; тут ён кіраваўся матэрыялізмам дыялектычным. Згодна яго думкі, краса прыроды — гэта не фізічная ўласцівасць рэчыва, а вынік адзінства чалавека і прыроды, суб'екта і аб'екта. Сама ж прырода безадносная да спецыфічна чалавечага духоўнага жыцця, нейтральная ў эстэтычных адносінах. Велічнае і прыгожае ў прыродзе — гэта вынік таго, што жыццё чалавека ёсць прадаўжэнне жыцця прыроды, і, наадварот, прырода разглядаецца чалавекам як прадаўжэнне свайго жыцця. Такіх вывадаў крытык яшчэ не зрабіў, аднак разумеў велічнае і прыгожае ў прыродзе іменна так. «Можа таму,— пісаў ён,— і зараз чалавек любуецца прыродаю, упіваецца хараством той ці іншай з'явы... што народ за вякі свайго жыцця ў гэтых з'явах аб'ектывізаваў свае

пачуцці і думкі... Велічава бяроза, велічавы дуб, велічавы і іншыя раслінныя з'явы таму, што народ у іх форму ўлажыў свой канкрэтны змест і тым самым стварыў новыя формы, якімі выражаўся яго душэўны стан»[1].

Такім чынам, прыгожае ў прыродзе — гэта адзінства аб'ектыўнага і суб'ектыўнага, мэтазгоднасці прыродных форм і іх спецыфічна духоўнай ацэнкі чалавекам. Напомнім, што гэта ісціна вельмі добра спасцігнута народнай мастацкай інтуіцыяй; бо сапраўды, у народным мастацтве каліна і маліна, голуб і галубка, дзявочая каса, кветка васілёк выступаюць у сваёй, так сказаць, натуральнай красе і адначасова — як сімвалы эстэтычных перажыванняў чалавека. На красу роднага краю Бабарэка звяртаў увагу пісьменнікаў і мастакоў, услед за З. Бядулем заклікаў іх пранікнуцца любоўю да гэтай красы і выявіць яе ў сваіх творах. Трэба, пісаў ён, умець знайсці красу ў блізкім і штодзённым, бо «і трапыханне асін, і барваванне занізі журавін увосень, і рокат пушчы, і сквіл беларускай песні, і жыццё нашае штодзённае і будняе... усё гэта тая крыніца, з якой павінен чэрпаць кожны... хто творыць беларускае пралетарскае мастацтва»[2].

У рэцэнзіі на першы зборнік сатырычных вершаў К. Крапівы крытык пісаў, што камічнае мае на ўвазе сцвярджэнне пэўнага грамадскага ідэалу, бо ў камічным творы «ўсякая адмоўная з'ява корчыцца ў сваёй адмоўнасці і праз гэтае самае выклікае да жыцця новыя прылівы энергіі, энтузіязму і імклівасці да станоўчага»[3].

Важнае значэнне надаваў Бабарэка правільнаму разуменню дыялектыкі зместу і формы ў мастацтве. Паняцце формы трактавалася ім у двух сэнсах — у шырокім і вузкім. У першым сэнсе форма — гэта ўсеагульны спосаб аб'ектывізацыі (матэрыялізацыі) свядомасці. У гэтым і толькі ў гэтым сэнсе, на яго думку, «усякая творчасць ёсць творчасць форм».

[1] **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 1, стар. 157.

[2] **А. Бабарэка.** (Рэцэнзія на кнігу): Ул. Дубоўка. Там, дзе кіпарысы. Паэма. Мінск, 1925. «Маладняк», 1926, № 1, стар. 109.

[3] «Савецкая Беларусь», 15 лістапада 1925 г.

За гэтыя словы Бабарэку ў свой час абвінавачвалі ў фармалізме. Аб'ектыўнае прачытанне яго артыкулаў не дае падставы для такіх высадаў. Справа ў тым, што Бабарэка прымяніў новае паняцце «фармальныя рэальнасці» для абазначэння ўсіх эстэтычных аб'ектаў, у тым ліку мастацкіх твораў. У адрозненне ад рэальнасцей матэрыяльных, якія існуюць абсалютна, незалежна ад нашай свядомасці, фармальныя рэальнасці існуюць аб'ектыўна (незалежна ад свядомасці), толькі як пэўны знак або сімвал (гук, графічныя знакі-літары, фарбы, лініі, пластычны матэрыял і інш.). Змест іх рэалізуецца ў працэсе нашага ўспрыняцця, гэта значыць суб'ектыўна (працэс чытання літаратурнага твора, слухання музыкі і г. д. [1]). Увядзенне гэтага новага паняцця (фармальныя рэальнасці) дало крытыку магчымасць разглядаць мастацтва не як нерухомы аб'ект, а як дыялектычны працэс стварэння і ўспрымання мастацкіх твораў. Гэты працэс адбываецца шляхам дыялектычнага ўзаемапераходу суб'ектыўнага і аб'ектыўнага, зместу і формы. У пачатку свайго зараджэння мастацкі твор існуе **суб'ектыўна**, як творчая задума мастака, яго ідэя. У працэсе аб'ектывізацыі гэтай задумы Бабарэка аналітычна выдзяляе два «моманты» і «дзве ўмовы».

Пачынаецца творчасць, на думку Бабарэкі, з выбару аб'екта і матэрыялу. У літаратуры такім матэрыялам з'яўляецца слова. Само слова мае два бакі: матэрыяльны (гучанне, графічны знак) і ідэальны, г. зн. тое значэнне, якое звязваецца з дадзеным гучаннем або знакам. Праўдзівей, зазначае Бабарэка, гэта не два бакі, а два моманты адзінага працэсу мовы ў полі двух пунктаў гледжання: суб'екта і аб'екта. Пры гэтым значэнне папярэджвае гучанне ў той асобы, якая вымаўляе (словы), і, наадварот, гукі выклікаюць значэнне ў таго, хто іх слухае і ўспрымае. Аналагічная з'ява наглядаецца ва ўспрыманні мастацкіх твораў. Розніца толькі ў тым, што, па-першае, успрыманне мастацкіх аб'ектаў менш адэкватнае, чым успрыманне штодзённай моўнай інфармацыі, бо мастацтва — з'ява не настолькі масавая, як штодзённая мова; па-другое, калі мова з'яўляецца універсальным сродкам інфармацыі, то

мастацтва служыць для перадачы эстэтычных пачуццяў [2].

Здольнасць надаць матэрыялу ідэальную форму, адзіна магчымую для дадзенага зместу,— другі момант творчасці. Творчая фантазія мастака з'яўляецца галоўнай дзеючай сілай гэтага працэсу.

Першай умовай мастацкай творчасці, на думку Бабарэкі, з'яўляецца ўсведамленне мастаком «ідэалу якасці твора». Адсутнасць гэтага ідэалу «цягне за сабою вытворчасць прадуктаў малакаштоўных па якасці і часта не адпавядаючых эстэтычным патрэбам, а пагэтаму бяссільных зрабіць уплыў на чытача». Разуменне мастаком эстэтычных ідэалаў народа, згодна Бабарэку, з'яўляецца другой важнай умовай мастацкай творчасці [3].

Мастацкі твор без яго ўспрымання, падкрэсліваў крытык, існуе толькі фармальна. Мастацтва становіцца рэальнай сілай, калі яно жыве ў свядомасці народа. Па-за свядомасцю ўсякі твор — гэта мёртвая форма. У акце ўспрымання і ацэнкі ён знаходзіць сваё сапраўднае жыццё. Напрыклад, песня або іншы музычны твор жыве толькі ў выкананні і ўспрыманні. «Па-за гэтымі двума момантамі яна (песня) не жыве, хоць і можа існаваць як знак (скажам, графічнае яе выяўленне)». Успрыманне мастацкага твора — гэта працэс актыўны, творчы, а не пасіўны, не сузіральны.

Найменш распрацаванай праблемай эстэтыкі была і застаецца праблема творчай фантазіі, мастацкага ўяўлення. У 20—30-я гады крытыкі нярэдка глядзелі на мастацкі твор як на рэальны жыццёвы пласт, мастацкі вобраз атаясамлівалі з рэальным фактам, ставілі знак роўнасці паміж светапоглядам пісьменніка і «светапоглядам» яго літаратурнага персанажа. Неабходнасцю барацьбы з гэтай вульгарызацыяй мастацтва і кіраваўся Бабарэка ў апошнія гады свайго супрацоўніцтва ва «Узвышшы»

[1] **А. Бабарэка.** Аквітызм у творчасці Ул. Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 2, стар. 118.

[2] **А. Бабарэка.** Аб разуменні мастацкай творчасці і некаторых пытаннях у вывучэнні мастацкай літаратуры. «Узвышша», 1927, № 5, стар. 130.

[3] Таксама, стар. 127—129.

(1929—1930). Прабleме творчага ўяўлення прысвечаны яго артыкул «Паэзія як выяўленне» [1].

Вышэй ужо гаварылася, што крытык прымяняў тэрмін «уяўленне» ў сэнсе «адлюстраванне». Цяпер ён значна пашырыў гэта паняцце. «Уяўленне», пісаў ён, азначае наогул «працэс ператварэння матэрыяльнага ў ідэальнае, што адбываецца ў чалавечай галаве». Наколькі універсальным было для Бабарэкі паняцце «ўяўленне», сведчыць ягоны аналіз структуры гэтага паняцця. Ён выдзяляе ў ім тры моманты: 1) «уяўленне як псіхалагічная катэгорыя, якая выражаецца здольнасцю выображэння (воображения.— **Ул. К.**), фантазіі, летуцення; 2) уяўленне як рэфлекталагічны апарат свядомасці, які складаецца з прадстаўленняў, думак і наогул усяго таго, што ўваходзіць у склад аперцэпцыйнай масы нашай свядомасці; нарэшце 3) уяўленне як **сацыяльны працэс ператварэння матэрыяльнага ў ідэальнае,** што адбываецца ў грамадскай свядомасці. Без уяўлення ў яго першым разуменні не можа быць наогул ніякай паэзіі; без уяўлення ў яго другім сэнсе не можа быць разумення не толькі з'яў паэзіі, але і наогул без яго немагчыма ўспрыманне і разуменне рэчаў; без уяўлення ў трэцім яго моманце... не можа быць пралетарскай паэзіі як паэзіі новай мастацкай культуры, культуры па сваёй істоце сацыялістычнай» [2]. Мастацкае ўяўленне, на думку крытыка, можа быць аднаступенчатым (апасродкаванне самой рэчаіснасці ў мастацкай фантазіі) і двухступенчатым (апасродкаванне ў мастацкім мысленні ранейшых мастацкіх твораў, напрыклад фальклору).

Адам Бабарэка надаваў важнае значэнне распрацоўцы новых эстэтычных паняццяў у адпаведнасці з канкрэтнымі ўмовамі літаратурна-мастацкай культуры той ці іншай нацыі. Усякія паняцці, пісаў ён, утвараюцца на падставе пэўных фактаў і з'яў. Пагэтаму дапускаюць памылку тыя, хто карыстаецца для характарыстыкі тых ці іншых фактаў гісторыі беларускай літаратуры паняццямі, запазычанымі з іншакраёвых літаратур. Можна пагадзіцца з той думкай Бабарэкі, што беларуская літаратура мела свой гістарычны адменны шлях развіцця, у выніку чаго такія кірункі, як класіцызм, рамантызм, сенты-

менталізм, рэалізм, сімвалізм і іншыя, слаба лакалізаваліся ў часе, у пэўных храналагічных рамках. Найбольш прыкметнай рысай новай беларускай літаратуры крытык лічыў яе сінтэтычны характар, пры якім той ці іншы агульнаеўрапейскі мастацкі кірунак арганічна дапаўняўся другімі кірункамі. Такім чынам, ствараліся арыгінальныя, нацыянальна-своеасаблівыя кірункі, якія толькі прыблізна могуць быць абазначаны такімі паняццямі, як беларускае асветніцтва, адраджанізм, маладнякізм, узвышанства і да т. п.

Трэба сказаць, што тут крытык крыху абсалютызаваў нацыянальна-асаблівае, недастаткова ўлічваў агульныя заканамернасці развіцця мастацкай культуры. Як вынік гэтага — адмаўленне ў дачыненні да гісторыі беларускай літаратуры агульнаеўрапейскіх літаратурных кірункаў, утварэнне новых паняццяў, якімі можна было б абазначыць нацыянальна-своеасаблівы шлях развіцця беларускай літаратуры.

Ужо ў 1923 годзе была зроблена спроба абгрунтаваць новы літаратурны кірунак, які лепш, чым маладнякізм, выяўляў бы сутнасць новага, свабоднага светаўспрымання, характэрнага для савецкага мастацтва. Вось што пісаў Язэп Пушча ў прадмове да зборніка сваіх вершаў: «Гэты невялікі свой зборнік ■ назваў «Vita» не выпадкова. Успамінаецца мне тут травень месяц 1923 года, калі неяк аднаго разу я з Н. Чарнушэвічам зайшоў да А. Бабарэкі. Якраз у нас завязалася гутарка аб стане і кірунках сучаснай беларускай паэзіі. Выказваліся разнастайныя погляды і меркаванні. Агульна мы пагаджаліся з тым, што сучаснасць беларускай паэзіі не мае адзінага сталага вызначанага кірунку, не мае сваёй пэўнай школы. Кожнаму з нас хацелася разгадаць яе заўтра, хацелася пабачыць яе светласонечны шлях да новага. Кожны з нас больш-менш пагаджаўся, што чарговае яе заданне — **сінтэз, стройная сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам**, і гэта

[1] Артыкул не быў апублікаваны. Рукапіс яго захаваўся ў сямейным архіве жонкі пісьменніка Ганны Іванаўны і дачкі Алесі Адамаўны Бабарэка.

[2] **А. Бабарэка.** Паэзія як уяўленне, стар. 15—16. (Рукапіс захоўваецца ў сямейным архіве А. А. Бабарэка).

мы хацелі назваць словам «vita» — жыццё — **віта-ізм.** Нам думалася, што ў гэтую новую квадру індывідуальнасць паэта павінна быць пастаўлена ў спрыяючыя ўмовы развіцця, але разам з тым у ёй павінны жыць ідэалы і імкненні калектыву і той шлях, які вядзе ў светлае заўтра — да сацыялізма» [1].

Ідэя «вітаізму» цікавая вось у якіх адносінах. Па-першае, тут маладыя пісьменнікі прыкмецілі адну з характэрных рыс сацыялістычнага мастацтва — «сінтэз, строгая сугучнасць рамантызму жыцця з яго рэалізмам»; па-другое, для беларускай дарэвалюцыйнай літаратуры 1905—1917 гадоў таксама быў характэрны сінтэз крытычнага рэалізму з рэвалюцыйным рамантызмам.

Такім чынам, традыцыі нацыянальнага мастацтва знайшлі аб'ектыўны адбітак у творчасці і эстэтычных ідэях маладнякоўцаў незалежна ад іх ультралевых праграмных заяў. Аднак «сацыялагічная школа» ў літаратуразнаўстве, якая выдавала сябе за артадаксальна-марксісцкую, у дачыненні да савецкага мастацтва пазбягала гаварыць аб рэалізме і рамантызме: атаясамліваючы мастацкі метад з сацыяльна-палітычным светапоглядам, яна лічыла рэалізм і рамантызм за «буржуазныя» кірункі. Вось чаму тагачасная маладая крытыка пазбягала гаварыць аб рэалізме савецкага мастацтва, хоць і падкрэслівала неабходнасць адлюстравання жыццёвай праўды. Так, у праграме «Маладняка» гаварылася: «Асноваю нашай мастацкай формы, у якой ажыццяўляем нашы ідэі, з'яўляецца мастацка-праўдзівы вобраз, аб'ектыўна адпавядаючы рэальнасці. На розныя сучасныя мастацка-фармальныя напрамкі ў літаратуры мы глядзім як на тэхніку мастацкай творчасці».

Такім чынам, праблема рэалізму была для маладнякоўцаў перш за ўсё праблемай стылю. Новы рэвалюцыйны змест патрабаваў новых форм, новых пластоў мовы, для выяўлення гэтага зместу традыцыйны стыль беларускай «адраджэнскай» літаратуры далёка не заўсёды прыдатны. Гэта востра адчувала маладая савецкая літаратура. І тое, што тагачасная крытыка ды і некаторыя сучасныя гісторыкі

называюць «захапленнем мадэрнізмам», на самой справе было часцей за ўсё пошукам новых стылёвых прыёмаў, спробай выкарыстаць вобразную сістэму сімвалізму, імпрэсіянізму, імажынізму, футурызму і іншых шматлікіх тагачасных літаратурна-мастацкіх школ і кірункаў для больш поўнага адлюстравання дынамічнай рэчаіснасці. Іншая справа, што многім маладым у той час неставала агульнай мастацкай культуры, у выніку чаго іх запазычванні нярэдка яшчэ вельмі «выпіралі» з вобразнай тканіны вершаў, апавяданняў. І ўсё ж «Маладняк» зрабіў пэўны крок наперад у кірунку стылёвага ўзбагачэння беларускай паэзіі. Вось што пісаў Ул. Дубоўка ў 1925 годзе: «Першае, што ўнеслі маладнякоўцы ў беларускае прыгожае пісьменства (апрача тэматыкі, на чым я зусім не буду спыняцца),— новыя **метры і рытмы...** Некаторыя паасобныя таварышы ўхіляюцца ў бок запазычаных размераў беларускай народнай песні. Пакуль што гэта адзінкавыя выпадкі (Я. Пушча, М. Чарот), але трэба пажадаць, каб маладнякоўцы не закідалі гэта: вывучэнне і ўжыванне ва ўласнай творчасці народных рытмаў можа даць цікавыя вынікі» [2].

«Узвышша» зрабіла другі крок у гэтым кірунку. Важна пры гэтым адзначыць, што ўзвышанцы больш арганічна, больш глыбока засвойвалі вопыт сусветнай паэзіі і традыцыі нацыянальнай культуры, у тым ліку паэтыку фальклору. Сваёй звышзадачай яны ставілі ўздым нацыянальнай культуры на ўзровень свайго веку шляхам засваення эстэтычнай спадчыны і стварэння арыгінальнага **беларускага мастацкага стылю.**

Шлях да такой мастацкай культуры, на іх думку, ідзе праз: «а) культуру беларускай мовы, б) жыццёвую сімволіку мастацкага твора, г) дынамічнасць кампазіцыі, д) беларускую жанравасць, е) адзінства творча-мастацкай ідэі, ж) разнастайнасць фармаль-

---

[1] **Язэп Пушча.** Vita паэзіі. Мінск, 1926, стар. 3.

[2] **Ул. Дубоўка.** Фармальна-мастацкія дасягненні маладнякоўцаў. «Савецкая Беларусь», 25 лістапада 1925 г.

ных рэальнасцей і з) аквітызм [1], як тую імклівасць, якою прасякваецца мастацкі твор у сваім ідэале» [2].

Так гаварылася ў праграмнай заяве «Узвышша». На думку сучаснага даследчыка літаратуры, характэрная для гэтай праграмы і крытычных прац Бабарэкі непрывычная тэрміналогія, многа лішніх тэарэтычных рыштаванняў пры даследаванні той ці іншай мастацкай з'явы часткова тлумачыцца ўплывам літаратуразнаўчай школы Патэбні-Весялоўскага (ОПОЯЗ); тым не менш, для «Узвышша» характэрны сур'ёзныя спробы ставіць і вырашаць найбольш вострыя і цяжкія праблемы літаратурнага працэсу, вырашэння якіх патрабуе і наша сучасная мастацкая практыка [3].

Гэтыя пытанні ставіў і спрабаваў вырашыць таленавіты крытык Адам Бабарэка. Звернем увагу на яго ідэю **нацыянальнага пралетарскага стылю** ў беларускай літаратуры. Беларуская савецкая літаратура, на яго думку, павінна заўсёды імкнуцца да ўсталявання свайго нацыянальнага кірунку і стылю, які ўмоўна можна назваць «узвышанствам», або «аквітызмам». Асноўнай традыцыяй, на якую неабходна абаперціся ў гэтай справе, павінна стаць народная мастацкая культура, у першую чаргу фальклор, народная песня, гэта значыць усе тыя эстэтычныя каштоўнасці, якія былі створаны народным геніем. Можна дапусціць, што тэрмін «аквітызм» быў узяты Бабарэкам і іншымі ўзвышанцамі пад уплывам народна-паэтычных уяўленняў. У беларускай міфалагічна-фальклорнай традыцыі **вада** мела глыбокі эстэтычны сэнс: гэта жыватворчая, «жывая вада», яна адраджае да новага жыцця, мёртвае робіць жывым, старое — маладым, прыгожым.

Да рэвалюцыі, адзначаў крытык, пісьменнікам нашым было не да паэзіі, бо ўсе сілы аддаваліся адраджэнню народа, яго мовы, культуры. Калі ж народ стаў гаспадаром свайго лёсу, то пачаў разглядаць сваю паэзію не толькі як сродак асветы, але і «як красу і гордасць працоўных гаспадароў жыцця, як іх годнасць, як убор іх духу, як само ўвасабленне гэтага духу, як канцэнтраваны фокус сучасных дзей, як душу творча-рэвалюцыйнай сучаснасці» [4]. Адным словам, для працоўных неабход-

на ўзвышанскае мастацтва, якое «ажыўляла» б іх да новага, светлага і радаснага жыцця. Гаворачы пра функцыянальнае прызначэнне гэтага мастацтва, Бабарэка пісаў: «Ажыўленне быцця праявамі прыгожага, узвышанага, велічавага, узмоцненага... праявамі ідэальнага жыцця, ажыўленне жыцця самога мастацтва — вось кірунак мастацкай творчасці на гэтым шляху... Мастацкая творчасць гэтага кірунку (пралетарскага) — у тых тварэннях, якія жыццё робяць прыгожым, радасным, якія становяць вечнае ранне красы працоўнага жыцця, якія гартуюць наш дух на вялікае змаганне і на апошні бой з агіднасцю, што робіць горкім жыццё працоўнага чалавека ў свеце. Гэта творчасць ажывання той энергіі працоўнага ўбогага люду, якая патрацілася на нясенне крыжа няволі і шматвяковага цярпення, якая трацілася на змаганне з прыгнётам усіх родаў і відаў і **ажыўлення дзеля творчасці жыцця прыгожага, вялікага і нечуванага,** шлях якому адчыніў Вялікі Кастрычнік» [5]. Савецкае мастацтва, на думку крытыка, павінна выклікаць ажыўленне творчае мыслі.

Адам Бабарэка ў агульных рысах вызначыў ідэйна-мастацкія і стылёвыя асаблівасці «ўзвышанскага мастацтва», да якога павінна імкнуцца пралетарская літаратура. Узвышанская літаратура, па-першае, з'яўляецца мастацкім выяўленнем сацыялістычнай свядомасці беларускіх працоўных мас; па-другое, яна ўзгадоўваецца на лепшых традыцыях нацыянальнай і сусветнай мастацкай культуры; яе трэцяя адзнака — «тварэнне новых форм, эксперыменты па кампазіцыі, музычнасці мовы, сказавай фразеалогіі, эксперыменты па аднаўленні паэтычнай лек-

---

[1] Аквітызм — ад лацінскага слова aqua — вада, якая сімвалізавала працэс «ажыўлення» беларускага народа і яго культуры пасля векавога прыгнёту.

[2] Ад беларускага літаратурна-мастацкага згуртавання «Узвышша» (Тэзісы). «Узвышша», 1927, № 1, стар. 140.

[3] Гл.: **Алесь Яскевіч.** Карані маладога дрэва. Мінск, «Беларусь», 1967, стар. 45, 49.

[4] **А. Бабарэка.** Пералом у станаўленні натуральнай культуры ў творчасці З. Бядулі. «Узвышша», 1928, № 3, стар. 140—141.

[5] **А. Бабарэка.** Аквітызм у творчасці Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 2, стар. 120.

сікі шляхам новага асмыслення слоў і надання ім новых функцый, вызначаных новым светаадчуваннем». У аснове гэтай літаратуры павінны быць, на думку крытыка, «кантрастны вобраз», які як не трэба лепш выяўляе ідэалагічныя, псіхалагічныя і іншыя асаблівасці пераходнай эпохі ад капіталізму да сацыялізма.

Паняцце «кантрастнага вобраза», як і іншыя аналагічныя ідэі, не было вынікам абстрактна-апрыёрнага тэарэтызавання, як гэта можа здацца на першы погляд. Пераможна крочыў дваццаты век з яго нечуванымі раней тэмпамі развіцця, гіганцкімі сацыяльнымі зрухамі, дынамічнасцю і псіхалагічнай напружанасцю. А. Бабарэка і іншыя найбольш чуйныя да мастацтва крытыкі спрабавалі тэарэтычна асэнсаваць гэтыя працэсы, праўда, яшчэ ў даволі абстрактнай, крыху схематычнай форме. Аднак пастаноўка пытання аб неабходнасці ўпартага пошуку новых стыляў, новых сродкаў мастацкага выяўлення была і застаецца важнай як для эстэтыкі і крытыкі, так і для мастацкай практыкі.

У артыкуле «За стыль эпохі» Язэп Пушча, канкрэтызуючы паасобныя ідэі Бабарэкі, гаварыў пра сацыяльную абумоўленасць мастацкіх стыляў. Паэзія, на яго думку, не ёсць ізаляваны ад іншых галін мастацтва арганізм, яна не адасоблена ад агульнага стану культуры, ад сацыяльнага і бытавога ўкладу грамадства, а тым больш ад дзяржаўна-палітычнага і грамадскага жыцця ў шырокім разуменні слова. Усе бакі грамадскага быцця і культуры знаходзяцца ва ўзаемадзеянні і «твораць стыль эпохі, у якім б'ецца пульс сучаснага і ўласцівага толькі гэтай эпосе творчага генія»[1]. Я. Пушча пісаў пра неабходнасць адмовіцца ад апавядальнага, спакойна-эпічнага тону, які, на яго думку, не адпавядае нашаму напружана-дынамічнаму і драматычнаму часу. Творчасць павінна стаць больш эмацыянальнай і разам з тым больш мужнай, багатай на інтуітыўнае пранікненне ў глыбіні жыцця. Эмацыянальнасць, лірычная сіла і напружанасць становяцца важнейшай каштоўнасцю мастацтва; аповесць, апавяданне, раман набліжаюцца да паэмы і драмы, набываючы больш рухомасці, дзеяння, псіхалагічнай дынаміч-

насці, а ў выніку гэтага робяцца больш чуйнымі да «пульсу эпохі».

У ненадрукаванай працы «Паэзія як выяўленне» Бабарэка спрабаваў раскрыць сацыяльную абумоўленасць мастацкага стылю і кірунку. Паняцце «ўзвышанства» цяпер атрымала ў крытыка форму «пралетарскага стылю» ў мастацтве. У сучасны момант, зазначыў крытык, «...мы шчыльна падыходзім да патрэбы ў тэорыі пралетарскай паэзіі як мастацкага кірунку... Тут дарэчы нагадаць словы Леніна наконт рэвалюцыйнай тэорыі: «Без рэвалюцыйнай тэорыі,— казаў ён,— не можа быць і рэвалюцыйнага руху» [2]. Гэта ў роўнай меры правільна і ў дастасаванні да пралетарскай паэзіі на даным этапе яе развіцця». Аквітызм як мастацкі кірунак павінен стаць «зброяй змагання за пралетарскую культуру паэзіі», павінен стаць не толькі фактам мастацтва, але і эстэтычнай катэгорыяй, «паняццем, так сказаць, нашай нарматыўнай паэтыкі», інакш кажучы, «паняццем нашай мастацкай арыентацыі».

Бабарэка-ўзвышанец зноў вяртаецца да абгрунтавання сацыяльна-класавай прыроды мастацтва і эстэтыкі. Кожная сацыяльная група, гаворыць ён, уключаючы сябе ў гістарычны працэс, прыносіць сваё разуменне мастацтва; гэтае разуменне прынцыпова рознае ў пануючых і прыгнечаных класаў. Эстэтычныя ідэалы пануючых сацыяльных груп пануюць у грамадстве, яны як бы «заўсёды на паверхні часу»; погляды ж прыгнечаных «нярэдка развіваюцца падыспадам, у глыбі часу», выходзячы наверх разам з выхадам да гістарычнага дзеяння іх сацыяльных носьбітаў. Гэткім чынам, на думку Бабарэкі, рабочы клас і сялянства выпрацавалі ў агульных рысах свой погляд на мастацтва яшчэ да рэвалюцыі; тады ж зарадзілася таксама і пралетарская паэзія, якая спачатку выкарыстоўвала старыя формы для выяўлення новага зместу. Ва ўмовах пабудовы сацыялізма, справядліва адзначаў Бабарэка, пралетарская паэзія становіцца па сваёй сутнасці сацыялістычнай, ствараючы свой стыль і кірунак.

[1] **Язэп Пушча.** За стыль эпохі. «Узвышша», 1929, № 1, стар. 78.

[2] **В. И. Ленин.** Полн. собр. соч., изд. 5-е, т. 6, стар. 24.

У 30-я гады вульгарна-сацыялагічная крытыка шмат пісала пра палітычныя і тэарэтычныя «памылкі» «Узвышша» наогул і Адама Бабарэкі ў прыватнасці як тэарэтыка гэтага аб'яднання. Дастаткова прывесці найбольш тыповыя абвінавачванні, каб убачыць іх поўную беспадстаўнасць і антынавуковасць. Так, напрыклад, значнай «палітычнай памылкай» лічылася прыведзеная ў праграме аб'яднання формула «літаратура нацыянальная па форме і пралетарская ў сваёй імкненнасці». Нямала было спісана паперы, каб даказаць (на аснове схаластыкі, а не логікі), быццам яна супярэчыць «адзіна правільнай фармуліроўцы — нацыянальная па форме і пралетарская па зместу».

У віну «Узвышшу» і яго крытыку Адаму Бабарэку ставілася тое, што яны аднеслі да прагрэсіўных традыцый беларускай культуры «манахаў Скарыну, Клемента Смаляціча» і творчасць К. Каліноўскага, Ф. Багушэвіча, Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, якіх яны называлі «ідэолагамі беларускай буржуазіі, кулацтва і шляхетства».

Адам Бабарэка быў у авангардзе літаратурна-крытычных пошукаў свайго часу і, натуральна, не мог ухіліцца ад пастаноўкі вострых праблем і дыскусійных пытанняў, без чаго, як вядома, крытычная думка развівацца не можа. На гэтай падставе вульгарызатарская крытыка абвінаваціла яго ў фармалізме, ідэалізме, антысаветызме і яшчэ многіх «смяротных грахах».

Бабарэка піша, напрыклад: «Мастацтва ёсць перад усім форма выяўлення прыроды мастака, а праз яго і прыроды пэўнай сацыяльнай групоўкі той ці іншай нацыі» [1]. Крытыкі-вульгарызатары робяць з гэтага вывад: «Па сутнасці, бабарэкаўскі фармалізм ёсць таксама ідэалізм з той прычыны, што мастацтва трактуецца як форма, пазбаўленая класавага зместу і гістарычнай абумоўленасці». І гэта — насуперак усякай логіцы, насуперак таму факту, што Бабарэка быў адзін з першых беларускіх крытыкаў, які ў значнай ступені пераадолеў пралеткультаўскі механіцызм у эстэтыцы, творча прымяніў асноўныя прынцыпы дыялектычнага матэрыялізму да аналізу літаратуры, звязаўшы яе прычынна-выніковай сувяз-





А. Бабарэка — семінарыст (Мінск, 1915 г.).



Адам Бабарэка з жонкай Ганнай Іванаўнай (1925 г.).

23

АНКЕТА

Дэлегата I-га Усебеларускага Зьезду Поэтаў і Пісьменьнікаў.
„МАЛАДНЯК".

Прозьвішча, імя. . . Бабарека Адам

Калі радзіўся. . . 1899 г.

З якой мясцовасьці С. Слабада-Кучинка, Слуцкай акругі

Партыйнасьць. . . Беспартыйны

Соцыяльнае паходжаньне селянин

Ці быў у Чырвонай Арміі
і колькі часу. . . Быў у партызанскім атрадзе пры польскай акупацыі і 1 год потым у Чырв. арміі.

Нацыянальнасьць. . . Беларус

Ад якой філіі (організацыі) Маладняк

Адукацыя . . . незакончан. вышэйшая

Дзе працуе (установа) ред. „Сав. Беларусь"

Якія маеце друкаваныя
зборнікі . . . . 1 сб. апавяданняў.

З якога часу пішаце . з 1918 г.

Да якога літкірунку сябе
залічаеце . . . . Маладняковец.

№ мандату і права голасу. . № 23 з рашаючым

Адрас. Кастрычніцкая 18 кв 3.

Подпіс

„24" Лістапада. 1925 г.

Анкета дэлегата з'езда «Маладняка».



Маці пісьменніка Анастасія Бабарэка (1928 г.).



Кузьма Чорны і Адам Бабарэка.



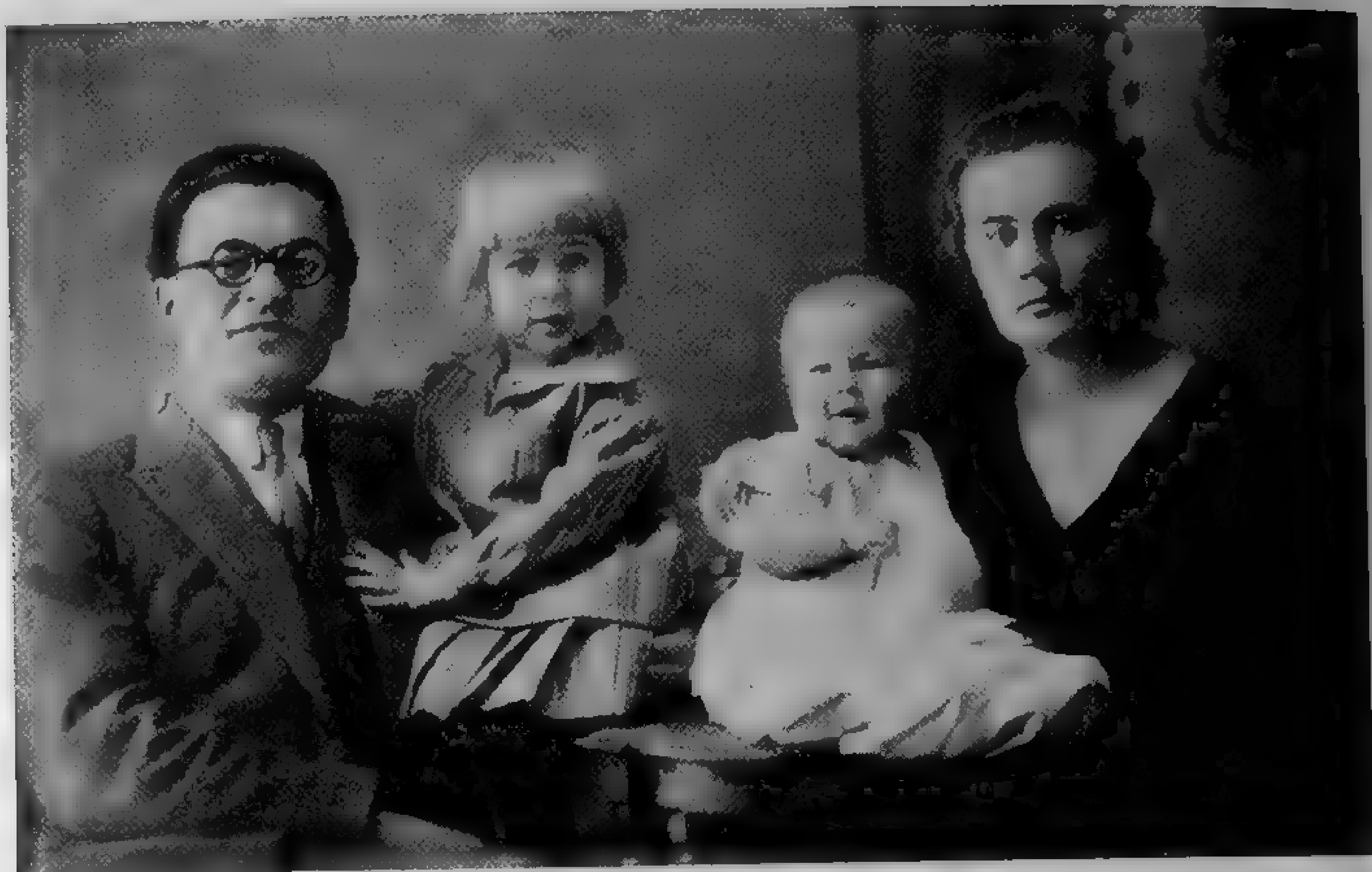
А. Бабарэка на сустрэчы беларускіх і ўкраінскіх пісьменнікаў (1925 г.). У першым радзе злева направа: Мікола Хвілёвы, Сяргей Піліпенка (старшыня аб'яднання ўкраінскіх пісьменнікаў «Плуг»), Цішка Гартны, Міхась Чарот. У другім радзе стаяць: Адам Бабарэка (2-гі) і Анатоль Вольны (Ажгірэй, 3-ці).



Заснавальнікі «Узвышша» (1926 г.). Сядзяць злева направа: Кузьма Чорны, Уладзімір Дубоўка, Кандрат Крапіва. Стаяць: Адам Бабарэка і Язэп Пушча.



Беларускія пісьменнікі на творчай сустрэчы ў беларускай тэрытарыяльнай дывізіі (1925 г.). Першы рад: Уладзімір Дубоўка (2-гі), Алесь Гурло (3-ці), камандзір і камісар дывізіі Арабей (4-ты), Кузьма Чорны (5-ты), Адам Бабарэка (7-мы). Другі рад: Алесь Дудар (3-ці), Ажгірэй (4-ты), Язэп Пушча (5-ты), Паўлюк Трус (6-ты).



Адам Бабарэка з жонкай і дочкамі Лорай і Алесяй (1928 г.).



Адам Бабарэка з маці Анастасіяй Бабарэка, жонкай Ганнай Іванаўнай і братам Ігнасем (1928 г.).



Адам Бабарэка з жонкай (1931 г.).

А. Бабарэка.

Паэзія як уяўленне.

(Некаторыя думкі пра пролетарскую школу паэзіі)

[illegible]

Старонка рукапісу артыкула «Паэзія як уяўленне».



Адам Бабарэка (1926 г.).



Адам Бабарэка — разам з сям'ёй (г. Слабацкі Кіраўскай вобл., 1934 г.).

зю з эканамічным базісам, класавай структурай грамадства, улічваючы пры гэтым як узаемасувязі мастацтва з іншымі формамі ідэалогіі, так і яго адносную самастойнасць у гістарычна абумоўленых эканамічных і сацыяльна-палітычных сістэмах.

Нават тое, што Бабарэка заклікаў даследаваць эстэтычныя погляды пісьменнікаў, было пастаўлена яму ў віну як схільнасць да «эстэтызму», у якім нібыта адсутнічае «класавая ацэнка». І ўжо зусім беспадказныя абвінавачванні кідаліся ў адрас бабарэкаўскіх гісторыка-літаратурных гіпотэз, якія, дарэчы, у значнай ступені пацвердзіліся сучасным літаратуразнаўствам. Так, напрыклад, Бабарэка зусім слушна пісаў, што наша паслякастрычніцкая літаратура развівае далей традыцыі Багушэвіча, Коласа, Купалы, Цёткі і Багдановіча як пісьменнікаў-дэмакратаў, ідэолагаў працоўнага народа. А ў адказ яго «апаненты» крычалі: «Бабарэка ні словам не ўпамінае пра тое, што... творчасць самога Багушэвіча выражае сабою інтарэсы заможнай часткі вёскі і з'яўляецца «ўведаміцелем» не наогул «сялянства» і не працоўнага сялянства, а заможнікаў».

Адам Бабарэка першы з маладых крытыкаў загаварыў пра неабходнасць вывучэння старажытнабеларускай літаратуры, творчасці Скарыны, Буднага і Цяпінскага, а яму было кінута абвінавачванне ў папулярызацыі «сярэдневяковай мешаніны папоўшчыны і забабонаў, мешаніны царкоўнаслявяншчыны з дзесяткам беларускіх слоў»...

Так вульгарна-сацыялагічная крытыка прынесла нашай літаратуры велізарную шкоду. Яна тармазіла развіццё гістарычна-эстэтычнай думкі, абмяжоўвала літаратуру ў яе пошуках усебаковага адлюстравання жыцця, зводзіла самую мастацкую творчасць да ўзроўню прымітыўных сацыялагічных схем.

Дзе прычыны вульгарнага сацыялагізму? На гэтае пытанне адным з першых у беларускай літаратуры спрабаваў адказаць Адам Бабарэка. Падсумаваўшы ягоныя меркаванні (галоўным чынам у дыскусійных

---

[1] **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі як форма нацыянальнай свядомасці пралетарскага характару. «Узвышша», 1927, № 6, стар. 146.

5 Зак. 3072

«узвышанскіх» артыкулах, як апублікаваных, так і рукапісных), прыходзім да вываду, што паасобныя прычыны ён заўважыў і прааналізаваў, хоць і не ў сістэматызаванай форме.

Шырокі літаратурны рух 20—30-х гадоў узбудзіў творчую актыўнасць прадстаўнікоў усіх слаёў народа, і гэта было вялікай гістарычнай заваёвай сацыялістычнай рэвалюцыі. Аднак, як зусім слушна адзначыў Бабарэка, у гэтай масавасці быў і свой негатыўны бок: побач з таленавітай моладдзю ў літаратуру прыйшлі людзі выпадковыя, няздатныя да высокай місіі пісьменніка, людзі, пазбаўленыя таленту.

Гэтыя, можна сказаць, сацыялагічныя карэнні вульгарызатарства садзейнічалі ўзнікненню прычын іншага роду, так званых гнасеалагічных, якія выніка-лі з абсалютызацыі аднаго з бакоў шматграннага мастацкага пазнання, адной са шматлікіх функцый мастацтва. Бачачы ў літаратуры толькі сродак палітычнай барацьбы, «артадаксальная» крытыка настойліва імкнулася «элімініраваць» яе эстэтычныя і аксіялагічныя аспекты. Гэта выявілася, між іншым, у поглядзе на эстэтыку як на нібыта «буржуазную» навуку, якая пры сацыялізме будзе выцеснена «сацыялогіяй мастацтва». Тэндэнцыя «дээстэтызацыі» крытыкі парадзіла розныя варыянты вульгарнага сацыялагізму.



У АБАРОНУ ПАЭТА І ПАЭЗІІ

Асноўным недахопам многіх крытычных выступленняў 20—30-х гадоў было прымітыўна-просталінейнае разуменне мастацкага твора, няўменне зрабіць яго эстэтычны аналіз. Адным з першых заўважыў гэта Якуб Колас. У артыкуле «Літаратурная вучоба» (1934) ён заклікаў пісьменнікаў заняцца літаратурнай крытыкай, пісаць рэцэнзіі на творы сваіх братоў па пяру, паколькі прафесійная крытыка не выконвала сваёй ролі [1]. Пра неабходнасць большага даверу да непасрэднага пачуцця мастака, да свету яго суб'ектыўных перажыванняў гаварылі і іншыя пісьменнікі. Язэп Пушча пісаў аб няўменні ці боязі многіх маладых паэтаў выявіць індывідуальна-непаўторныя, суб'ектыўныя адносіны да рэчаў і з'яў; адсюль у іх творах многа трафарэтнага, агульнага, нудлі-

[1] Гл.: **Я. Колас.** Публіцыстычныя і крытычныя артыкулы. Мінск, 1957, стар. 385.

вага. «Адчуваем, што маладыя песняры яшчэ не могуць быць заўсёды глыбока беспасрэднымі ў выяўленні сваіх пачуццяў у мастацкіх вобразах. Часта і вельмі часта сваю юнацкую песню разводзяць зусім прэснай публіцыстыкай, што перашкоджвае яе жыццёвасці» [1]. Няма паэзіі без лірыкі, справядліва падкрэсліваў Я. Пушча, а лірыка немагчыма без выяўлення паэтам сваіх асабістых адчуванняў, перажыванняў, сваіх асабістых адносін да рэчаіснасці. Важна толькі, каб лірычнае «я» паэта **было сугучна настроям сучаснасці.**

Давер да шчырасці мастака дапамог Язэпу Пушчы заўважыць самабытны талент маладога тады празаіка К. Чорнага. Забягаючы наперад і як бы «авансуючы» пісьменніка, Пушча пісаў пра Чорнага: «Ён нам здолеў у мастацкай прозе даць тое, што Я. Купала ў паэзіі. Калі Янка Купала ў паэзіі зліў у адно музычнае сугалоссе высокую мастацкасць з зразумеласцю, дык гэта ў сучасны момант у мастацкай прозе дае нам Кузьма Чорны» [2]. Няшчырасць, пагоня за вонкавай «пралетарскасцю», на думку Я. Пушчы, нямінуча вядзе да павярхоўнасці. І, наадварот, бываюць паэты, якія «... больш за ўсё спяваюць аб сваіх асабістых перажываннях і настроях, толькі яны ўзводзяць іх у дыяменты мастацкасці. Перажыванні іх, як асоб інтэлектуальна развітых, не дробныя, а глыбокія. Часта ў іх творах хаваецца глыбокі філасофскі сэнс, бо не ёсць жа той паэт сапраўдным мастаком, які ў сваёй творчай інтуіцыі не з'яўляецца філосафам» [3].

Артыкулы Язэпа Пушчы былі крытычна-публіцыстычным апраўданнем лірыкі, паэма ж Ул. Дубоўкі «І пурпуровых ветразей узвівы...» (1929) — глыбокае паэтычнае і філасофскае апраўданне эстэтычных каштоўнасцей, рэабілітацыя мастацка-лірычных адносін да рэчаіснасці. У паэме ўпершыню дадзена глыбокая крытыка вульгарнага сацыялагізму, яскравае абгрунтаванне літаратурнай праграмы «Узвышша», накіраваная на сцвярджэнне адноснай самастойнасці мастацтва.

Абарона паэзіі і паэта, абгрунтаванне права на існаванне спецыфічна мастацкіх адносін да рэчаіснасці стала асноўным пафасам крытычна-даследчых

прац Бабарэкі 1926—1930 гадоў. Крытык сцвярджаў неабходнасць даверу і добразычлівасці грамадства да асобы мастака, абараняў яго права на шчырасць і непасрэднасць у вобразным пазнанні жыцця. У свядомасці чалавека, пісаў ён, «можа адбівацца, як у фокусе люстраным, вакольны свет — свет аб'ектыўнага» [4]. Гэтая здольнасць якраз і з'яўляецца гнасеалагічнай асновай адлюстравання аб'ектыўнага свету праз суб'ектыўнае выяўленне думак і пачуццяў паэта.

Каб абараніць мастацтва ад вульгарызатарскай крытыкі, Адам Бабарэка даследуе прагрэсіўныя мастацкія традыцыі, фальклор і класічную беларускую літаратуру з яе карыфеямі Купалам, Коласам, Багдановічам, творчасць якіх ён сам, будучы ў «Маладняку», недаацэньваў. Цяпер веліч гэтых пісьменнікаў крытык убачыў у тым, што яны абудзілі сацыяльную і нацыянальную свядомасць беларускага працоўнага люду, стварылі значныя эстэтычныя каштоўнасці, якія сталі «кветкамі Беларусі». У артыкуле «Коласаўская праўда жыцця» Бабарэка пісаў пра Я. Коласа як пра вялікага паэта, які «кажа свету праўду жыцця і кажа так, што яна даходзіць да сэрца людзей, да іх свядомасці і робіць рэвалюцыю ў іх разуменні свету». Якуб Колас добра бачыць гэты свет, ён бачыць, што «ўсе постаці гэтага свету прасякнуты адзіным імкненнем, імкненнем да светлага, прыгожага, праўдзіва-шчаснага» [5].

На першым з'ездзе «Маладняка» Адам Бабарэка гаварыў пра суадносіны сацыялістычнага наватарства і нацыянальных традыцый. «Маладнякоўская лі-

---

[1] **Я. Кудзер.** Анатоль Вольны. Чорнакудрая радасць. Мінск, 1926 (рэцэнзія). «Савецкая Беларусь», 31 студзеня 1926 г.

[2] **Я. Кудзер.** Бібліяграфія. Кузьма Чорны. Срэбра жыцця (апавяданні). Мінск, 1925, «Савецкая Беларусь», 10 студзеня 1926 г.

[3] **Я. Кудзер.** Бібліяграфія. Андрэй Александровіч. Прозалаць. Зборнік вершаў. Мінск, 1926, «Савецкая Беларусь», 26 лютага 1926 г.

[4] **А. Бабарэка.** Ул. Дубоўка — «Там, дзе кіпарысы» (рэцэнзія). «Маладняк», 1926, № 1, стар. 108.

[5] **Адам Бабарэка.** Коласаўская праўда жыцця. «Чырвоны сейбіт», 1926, № 3, стар. 7.

таратура,— заявіў ён,— не парвала мастацкіх (не ідэалагічных, зноў папярэджваю) традыцый, яна не пераскочыла праз вопыт мінулага, яна толькі вырасла з тых рамак, у якіх развівалася папярэдняя літаратура». Як бачым, тады крытык яшчэ адрываў мастацкія традыцыі беларускай дакастрычніцкай літаратуры ад яе «ідэалагічных» традыцый. Пазней, ва «Узвышшы», засвоіўшы **прынцып гістарызму** у аналізе літаратуры, ён зразумеў гістарычную прагрэсіўнасць светапогляду беларускіх рэвалюцыйна-дэмакратычных пісьменнікаў. Цяпер на першае месца ў яго даследаваннях выступае паэзія Я. Купалы, Я. Коласа, М. Багдановіча, а таксама творчасць Ул. Дубоўкі, К. Чорнага і іншых пісьменнікаў малодшага пакалення, якія паспяхова прадаўжалі і развівалі прагрэсіўныя мастацкія традыцыі.

У 20—30-я гады крытыка ў Беларусі была яшчэ далёка ад прафесійнай дасканаласці. Было нямала такіх публіцыстаў, якія, павярхоўна пазнаёміўшыся з марксізмам і мастацкай літаратурай, смела браліся за пяро і безапеляцыйна меркавалі пра творчасць карыфеяў літаратуры і мастацтва. Яны далёка не заўсёды шанавалі мастацкі талент, гаворачы пра вядомых пісьменнікаў, не скупіліся на эпітэты «буржуазны», «дробнабуржуазны» і нават «варожы». Чуючы ў гэтым вялікую небяспеку для мастацтва, Адам Бабарэка імкнуўся распрацаваць навуковую сістэму поглядаў на працэс гістарычнага развіцця нашай літаратуры. З гэтай мэтай ён выдзеліў у ёй некалькі этапаў, звязаных з сацыяльна-палітычнай гісторыяй народа.

Першы этап — дваранска-шляхецкі (Ян Чачот, Ян Баршчэўскі, В. Дунін-Марцінкевіч і інш.). Беларускія пісьменнікі ў той час (першая палова XIX ст.) — гэта выхадцы з беларуска-польскай шляхты, якая ў палітычных і культурных адносінах не аддзяляла сябе ад Польшчы. Яны, на думку Бабарэкі, не далі значных твораў па шырыні і глыбіні выяўлення народнага жыцця. Аднак ужо самым фактам з'яўлення іх творы паказалі на існаванне народа, які мае сваю нацыянальную мову і свае мастацкія каштоўнасці, у першую чаргу скарбы народнага мастацтва. Гэты перыяд крытык назваў «асветніцкім кругабегам» у

гісторыі роднай літаратуры. Паколькі гэты перыяд у той час быў яшчэ слаба вывучаны, Бабарэка крыху недаацэньваў яго; ён лічыў, што нацыянальная беларуская літаратура фактычна пачынаецца з Багушэвіча, літаратуру ж дабагушэвіцкага перыяду разглядаў як «літаратуру на Беларусі», пераважна на польскай і рускай мовах. Аб'ектыўнае значэнне яе, на думку крытыка, у тым, што яна дала фактычны матэрыял, якім сцвярджалася існаванне ў Беларусі нечага асаблівага, не падобнага на польскае і рускае. «Вось гэта,— пісаў крытык,— і было той супярэчнасцю, якая, развіваючыся ў зазначаных рамках, урэшце прывяла да разбурэння самых рамак і паўстала як факт самабытнага і самастойнага жыцця беларускай літаратуры» [1].

Францішкам Багушэвічам, на думку крытыка, пачынаецца другі, «адраджэнцкі круг» у развіцці нашай літаратуры, якая выходзіць пастулова на еўрапейскую арэну. Яе твораць волаты мастацкага слова Купала, Колас, Багдановіч, таленавітыя пісьменнікі Бядуля, Цётка. Па сваёй сацыяльна-класавай аснове — гэта літаратура сялян, рабочых і рамеснікаў. «Словам, адраджэнцкі круг — гэта выяўленне магутнасці творчага духу беларускіх працоўных мас у іх змаганні за сваё нацыянальна-сацыяльнае вызваленне, у іх змаганні за культурна-мастацкае самавызначэнне і месца сярод іншых культурных народаў свету» [2]. Пры ўсім адзінстве ідэалаў, што панавалі ў той час у нашай літаратуры, у ёй зараджаецца разнастайнасць жанраў, стыляў. Развіваецца беларуская крытыка, літаратуразнаўства, эстэтычная думка. Для гэтага перыяду характэрны сінтэз разнастайных мастацкіх кірункаў: рэалізму, рамантызму, сентыменталізму, сімвалізму і інш. Завяршэнне гэтага круга, на думку крытыка, адбываецца пасля перамогі Кастрычніцкай рэвалюцыі, поруч з нараджэннем і развіццём трэцяга круга — перыяду беларускай сацыялістычнай літаратуры.

[1] **А. Бабарэка.** Аб разуменні мастацкай творчасці і аб некаторых пытаннях у вывучэнні беларускай літаратуры. «Узвышша», 1927, № 5, стар. 143.

[2] **А. Бабарэка.** Паэма «Сымон-музыка» Якуба Коласа. «Узвышша», 1927, № 3, стар. 138.

Савецкая літаратура, справядліва падкрэслівае Бабарэка, не ёсць нешта з самага пачатку гатовае і завершанае; наадварот, яна ўся ў супярэчлівым развіцці, у дынаміцы; у яе ідэалагічным адзінстве нельга не заўважыць разнастайнасці стыляў і кірункаў. Рэвалюцыйны час усклаў на беларускую літаратуру абавязак быць агітатарам і прапагандыстам ідэй камунізма; ёй было дадзена заданне «несці праменні новага святла ў беларускія пушчы, святла тых ідэалаў, носьбітам якіх быў пралетарыят». Гэта быў кругабег «маладнякізму», першы этап у станаўленні пралетарскай літаратуры. Калі ж пачаўся перыяд сацыялістычнага будаўніцтва, на мастацкае слова аб'ектыўным ходам гісторыі былі ўскладзены новыя абавязкі: адлюстраваць, выявіць усю веліч і прыгажосць гэтага будаўніцтва. Ад мастацкага слова цяпер чакаюць, каб яно паказала, што новыя гаспадары жыцця, рабочыя і сяляне, «умеюць дзейнічаць і тварыць новыя формы грамадскага жыцця». А гэта вымагае ад пісьменнікаў таленту і майстэрства. Вось чаму пачалася барацьба за «творчаканструктыўны» перыяд нашага мастацтва, барацьба за мастацкае ўзвышша.

Адпаведна гэтай ідэйна-эстэтычнай эвалюцыі беларуская мастацкая культура прайшла пэўную эвалюцыю стылёвую. Наша дарэвалюцыйная літаратура, адзначаў Бабарэка, тварылася «па вобразу быту» спачатку шляхецкага, а пачынаючы з Багушэвіча, «па вобразу сялянскага быту», сялянскіх клопатаў і турбот, «па вобразу сялянскага жыццёвага рытму». Інакш кажучы, **«формы вакольнага жыцця былі формамі і літаратуры»** (падкрэслена мной.— **Ул. К.**) [1]. Пасля Кастрычніцкай рэвалюцыі адбыліся карэнныя зрухі не толькі ў ідэйным кірунку, але і ў стылістыцы літаратуры. Ніжэй прыводзіцца вельмі трапная, на наш погляд, характарыстыка, якую дае Бабарэка асноўнай заканамернасці ў стылёвым развіцці беларускай савецкай мастацкай літаратуры: «У першае пяцігоддзе ўзорам будовы літаратуры ёсць формы палітычнага жыцця. Яны цалкам пераносяцца ў літаратуру і прасякаюць яе наскрозь, пачынаючы ад літаратурнага жыцця (адзіная арганізацыя) і канчаючы літаратурнай творчасцю (вершаваныя адозвы,

дэкларацыі, маніфесты і да т. п.). У другім пяцігоддзі пад уплывам пераходу да сацыялістычнага будаўніцтва адбываецца пералом і ў літаратуры. Яна пачынае перабудоўвацца і за ўзор бярэ вытворчыя адзнакі. Утвараюцца літаратурна-мастацкія ячэйкі (узвышанскі кругабег). Сама творчасць мастацкая мяняе свае ўзоры. Ад адозваў, клічаў, дэкларацый, вітанняў і падобнага яна пераходзіць на больш сталыя ўзоры, як мастацкі плакат, карціна, малюнак, мелодыя і да т. п. Узорамі становяцца канструктыўныя рэчы або рэчы творчасці, у якім бы абсягу яны ні былі». Пачаўся пераход літаратуры «ў творча-канструктыўны кругабег, у кругабег творчых эксперыментаў» [2].

Гістарычна-літаратурная канцэпцыя А. Бабарэкі была, па сутнасці, першай спробай сістэматызаваць гісторыю нашай літаратуры, паказаць у агульных рысах яе ідэйна-эстэтычную і стылёвую эвалюцыю. Так пачыналася ў беларускім літаратуразнаўстве навуковая тыпалогія айчыннай літаратуры, сістэматызацыя яе гісторыі. Вельмі важна, што за аснову даследавання А. Бабарэка ўзяў не вонкавыя аналогіі роднай літаратуры з іншымі літаратурамі, а яе іманентнае супярэчлівае развіццё і яе сацыяльна-палітычныя функцыі ў гістарычна зменлівых умовах. Нягледзячы на слабую дэталізацыю (гэтага нельга было і чакаць ад аднаго даследчыка за такі кароткі тэрмін), паасобныя недакладнасці (занадта агульная ацэнка літаратуры першай паловы XIX ст.), гэтая сістэма зрабіла б пэўную паслугу нашаму літаратуразнаўству, каб у свой час, на рубяжы 20-х і 30-х гадоў, не была беспадстаўна адкінута. Ды і ў наш час яна не страціла навуковай вартасці. А. Бабарэка першы прыкмеціў, што прагрэс у развіцці беларускай літаратуры ў ідэйна-эстэтычным аспекце заключаецца ў яе паступовай дэмакратызацыі, у ахопе ўсё больш шырокіх пластоў народа, якія далучаліся да мастацтва і вылучалі са свайго асяроддзя пісьменнікаў. Прагрэсіўнае развіццё паэтыкі іш-

[1] **А. Бабарэка.** «Зямля» Кузьмы Чорнага. «Узвышша», 1929, № 4, стар. 64.

[2] **А. Бабарэка.** Беларуская літаратура да 10-й гадавіны БССР. «Узвышша», 1928, № 6, стар. 98.

ло ад элементарнай стылізацыі пад фальклор праз «бытавізм» да глыбокага мастацкага абагульнення жыцця. Ад «сырых» малаапрацаваных бытавых пластоў — да складанай мастацкай трансфармацыі жыцця. Гэтае меркаванне, выказанае Бабарэкам як гіпотэза, пацвярджаецца сучаснымі даследаваннямі.

Беларуская літаратура, гаварыў крытык у адным з апошніх дакладаў, «дае шмат матэрыялаў для суджэння аб творчых тыпах, для пачатку навукі аб творча-мастацкай тыпалогіі». Пачатак такой тыпалогіі мы знаходзім у працах Бабарэкі. На яго думку, у XIX ст. у беларускай літаратуры вызначыліся два тыпы пісьменнікаў як у сацыяльна-класавым, так і ў творча-псіхалагічным аспекце. У сацыяльна-класавым аспекце да першага тыпу адносіўся В. Дунін-Марцінкевіч, да другога — Ф. Багушэвіч. Першы спускаецца да простага народа з сацыяльных вярхоў, ён «дае гасцінцы» гэтаму народу; другі, наадварот, сам выходзіць з гэтага народа, залічвае сябе «да нашага цёмнага брата-мужыка», расцэньвае сябе як актыўнага ўдзельніка жывой народнай («мужыцкай») справы. Першы нясе з сабою ноты для «музыкі», створаныя ў сацыяльных вярхах; другі сам робіць «музыку» па слыху і голасу мужыцкіх інтарэсаў і патрэб. Сярод пісьменнікаў першага тыпу, апрача Дуніна-Марцінкевіча, Бабарэка называе Яна Чачота, Яна Баршчэўскага і іншых польска-беларускіх пісьменнікаў «шляхецкага кругабегу» ў развіцці нашай літаратуры; сярод пісьменнікаў тыпу Багушэвіча — Купалу, Коласа, Цётку, Бядулю, Багдановіча і іншых пісьменнікаў-дэмакратаў.

У творча-псіхалагічным аспекце, на думку Бабарэкі, да першага тыпу адносяцца пісьменнікі, у творчасці якіх пераважае «суб'ектна-актыўны пачатак», накіраваны на ажыццяўленне пэўных ідэй, якія вынікаюць з рэальных патрэб працоўных. У XIX ст. такім быў Багушэвіч. Да другога тыпу адносяцца пісьменнікі «пасіўна-эмацыянальнага складу», натуры надзвычай чуйныя да выяўлення з'яў рэчаіснасці. Такі быў Янка Лучына, як ён нам раскрываецца ў вершы «Не я пяю — народ божы...». Як пісьменніцкія характары, гэтыя два тыпы, на думку Бабарэкі, яскрава і глыбока раскрываюцца ў постацях Купалы

(першы тып) і Коласа (другі тып). Гэтыя тыпы ўмоўна могуць быць абазначаны як «лірык» і «эпік». Адам Бабарэка намеціў яшчэ трэці тып у дарэвалюцыйнай беларускай літаратуры — гэта тып пісьменніка, які ўсвядоміў трагізм беларускай дарэвалюцыйнай літаратуры і свядома ахвяраваў сабою дзеля роднага мастацтва, разглядаючы яго як надзённую, неабходную патрэбу свайго народа. Да гэтага тыпу, тыпу паэта-трагіка, належаў М. Багдановіч.

Такая была першая, агульная тыпалогія нашай літаратуры. Для больш канкрэтнай, навукова абгрунтаванай тыпалогіі ў той час неставала рэальнай асновы, бо гісторыя беларускай літаратуры была яшчэ слаба даследавана. Важна тое, што А. Бабарэка ўсё ж такі прыкмеціў паасобныя істотныя рысы, на падставе якіх можна будаваць тыпалогію літаратуры. Пазней, у артыкуле пра творчасць Ул. Дубоўкі [1], А. Бабарэка выдзяляе некалькі творча-мастацкіх тыпаў паводле характару эстэтычнага асваення рэчаіснасці. Да першага тыпу адносяцца пісьменнікі-мастакі з тонкаю і надзвычай чуйнаю да зрухаў жыцця душою. Усё, што праходзіць праз гэтую чуйную душу, пакідае ў ёй «сляды», або «рубцы»; іх мастацкае слова — «гэта як бы вокліч, што выяўляе або захапленне, або здзіўленне, або любаванне прыгожым, або боль ці пакуту, або сум ці радасць і г. д.». Да мастакоў такога тыпу крытык залічваў К. Чорнага. Для пісьменнікаў другога тыпу ўвесь свет уяўляецца магутным дрэвам, садам, а ён, паэт,— садоўнік у ім. Яго ідэал — гармонія жыцця, створаная ў працы і змаганні. Такім паэтам актыўнага тыпу, на думку крытыка, з'яўляецца Ул. Дубоўка. Для пісьменнікаў трэцяга тыпу свет уяўляецца нейкім абмежаваным колам, за якое нельга выйсці. Іх творчасць не вызначаецца значнай эстэтычнай каштоўнасцю, яны пішуць творы «аднаго дня», ад іх нельга чакаць шырокага і глыбокага адлюстравання жыцця. У лепшым выпадку іх творы — гэта латапісы дня, і як ле-

[1] Гл.: **А. Бабарэка.** Творчасць Ул. Дубоўкі як форма свядомасці пралетарскага характару. «Узвышша», 1927, № 6, стар. 146—171.

тапісы з вялікімі агаворкамі можна лічыць за літаратурнае мастацтва, так і творы такога роду — за паэзію. У дакладзе «Беларуская літаратура да 10-й гадавіны БССР» Бабарэка гаварыў аб пісьменніках-наватарах і пісьменніках-эпігонах. Першыя, на яго думку, «выконваюць такую ж ролю, якую нясуць у вытворчасці інжынеры-вынаходцы: яны працуюць над удасканаленнем літаратурных форм, над утварэннем стылю эпохі»; літаратары-эпігоны, наадварот, бяруць гатовыя формы і ўвасабляюць у іх гатовыя ідэі.

Успрыняўшы традыцыі Бялінскага, Бабарэка звяртаў асаблівую ўвагу на тых пісьменнікаў, творчасць якіх найбольш поўна выявіла істотныя бакі народнай душы і ўяўляла значную эстэтычную каштоўнасць. Любімым яго паэтам быў М. Багдановіч, пра якога крытык меркаваў напісаць манаграфію, аднак паспеў надрукаваць толькі ўступны артыкул [1]. Такі артыкул не быў выпадковым — пра творчасць выдатнага паэта ў той час было нямала супярэчлівых і памылковых выказванняў. Паасобныя крытыкі (напрыклад, М. Піятуховіч) успрынялі канцэпцыю тых дакастрычніцкіх публіцыстаў (Л. Гмырак, Ядвігін Ш.), якія лічылі, быццам Багдановіч у дакастрычніцкай літаратуры стаяў зусім асобна, як эстэт і паэт «чыстай красы», паэт-імпрэсіяніст [2]. А. Бабарэка быў першым гісторыкам літаратуры, які заўважыў аднабаковасць і памылковасць такіх поглядаў. Ён пісаў, што нельга абсалютызаваць паасобныя рысы творчай манеры паэта, напрыклад, яго ўменне даваць бягучыя накіды рэчаіснасці, бо гэтыя рысы зусім не перадаюць сутнасці ўсёй яго творчасці. На падставе аналізу творчасці Багдановіча крытык выказаў меркаванне вельмі слушнае (яно пацвярджаецца сучаснымі даследаваннямі), што творчасць выдатных беларускіх паэтаў Купалы, Коласа, Багдановіча і некаторых іншых не можа быць вызначана адназначна, бо яны шырока выкарыстоўвалі дасягненні сусветнай паэзіі для стварэння беларускага нацыянальнага мастацтва.

Пра паэму Якуба Коласа «Новая зямля» ў крытыцы 20-х гадоў было сказана добрае слова, што ж да паэмы «Сымон-музыка», то яна была ўпершыню

правільна прачытана Адамам Бабарэкам. У чым прычына трагічнага гучання беларускай народнай песні? А. Бабарэка лічыў, што адказ на гэтае пытанне дае паэма «Сымон-музыка». Сваім творам, на думку Бабарэкі, паэт сцвярджае: такім было жыццё народа. Уся яго сіла і энергія трацілася на барацьбу за існаванне, і зусім не заставалася часу, «каб любавацца красою свету, каб падумаць аб тым, як зрабіць жыццё прыгажэйшым». Часам, праўда, кідаюцца ў вочы працаўніку «прыгажосці і багацці прыроды, якія абуджаюць у ім думку ці, праўдзівей, няяснае пачуццё аб тым, што гэтых багаццяў хапіла б усім людзям і што жыць можна было б інакш, вальней і прыгажэй, чым жыве чалавек, прасвету ніколі не бачачы». Я. Колас сваёю паэмаю «гаворыць аб супярэчнасці, што ёсць у жыцці між таленавітаю і чулаю асобаю... і тымі парадкамі і ўмовамі жыцця, у якіх нарадзілася і жыве гэтая асоба» [3].

Крытык параўноўвае паэму Коласа з «Фаўстам» Гётэ: як твор нямецкага паэта ёсць трагедыя чалавечай думкі, так і паэма «Сымон-музыка» — гэта трагедыя народнага мастацтва, трагедыя творча-мастацкага духу народа. І гэтак жа як «Фаўст» сваімі карэннямі ідзе ў глыбіні народнай легенды, так і коласаўская паэма саткана з «казак жыцця», яе карэнні ідуць глыбока ў нетры вуснай народнай творчасці. Фальклорным правобразам «Сымона-музыкі», на думку Бабарэкі, з'яўляецца запісаная А. Сержпутоўскім казка «Музыка і чэрці», якая па сваёй мастацкасці і глыбіні ідэі не саступае выдатным творам сусветнага мастацтва.

А. Бабарэка даў усебаковы аналіз выдатнай коласаўскай паэмы. Ён зрабіў спробу раскрыць складаную сімволіку твора, прааналізаваў яго кампазіцыю, першы даследаваў эстэтычныя погляды паэта.

---

[1] Гл.: **А. Бабарэка.** Максім Багдановіч у літаратурных ацэнках. «Узвышша», 1927, № 2, стар. 131—156.

[2] Гл.: **М. Піятуховіч.** М. Багдановіч як паэт-імпрэсіяніст. «Полымя», 1923, № 7—8, стар. 92—99; **М. Піятуховіч.** Цені і святло ў творчасці Багдановіча. «Полымя», 1927, № 3, стар. 215—222.

[3] **А. Бабарэка.** «Сымон-музыка» Якуба Коласа. «Узвышша», 1927, № 3, стар. 139—140.

Таленавіты самародак-музыка, на думку крытыка,— гэта сімвалічны вобраз беларускага паэта-песняра, якім быў Купала і сам Колас; гэта яны, ідучы сваёй «пяснярскай каляінай», аддавалі свой талент барацьбе за народную волю. Коласаўскі герой па сваёй нялёгкай пяснярскай пуцявіне прайшоў пяць кругоў, або этапаў. Вось гэтыя этапы ў інтэрпрэтацыі А. Бабарэкі: 1) вёска з яе горам-бядою і цемраю, якая ў выніку развіцця капіталізму выкідае «лішнія душы»; 2) вандраванне з жабраком — сімвал «пададорожжа ў жыццё» сялянскага сына; 3) карчма, дзе часова прытуліўся Сымон, сімвалізуе тых, хто спыніўся на паўдарозе, «пусціў карэнні пры дарозе»; 4) панскі замак, у якім служыць Сымон парабкам, сімвалізуе становішча народнага паэта і мастака ў эксплуататарскім грамадстве; 5) урэшце, сустрэча Сымона з Ганнаю сімвалізуе выхад песняра «на сваю каляіну», на шлях вольнага служэння свайму народу.

Сюжэтна-фабульнай структуры паэмы адпавядае яе «пяціпялёсткавая», як кажа Бабарэка, кампазіцыя. Вобраз народнага мастака-музыкі пададзены ў дынаміцы, у станаўленні, ён праходзіць пяць ступеней: пастушок і музыка-самародак, музыка-жабрак, парабак карчмара, паднявольны панскі музыкант, урэшце — вольны пясняр-музыка, які на сваім цяжкім жыццёвым шляху спасціг праўду жыцця. Гэтак жа, як і галоўная сюжэтная лінія, пяцічленную структуру маюць таксама асобныя часткі: пяць ступеней у лініі кахання, у лініі «жыццёвай ідэальнасці» (лірычныя пласты паэмы) і інш. Гэтай пяціпялёсткавай унутранай структуры адпавядае знешняя будова паэмы: яна складаецца з пяці частак, якія ў сваю чаргу маюць па пяць раздзелаў.

А. Бабарэка лічыў паэму «Сымон-музыка» творам класічным і манументальным, «прыгожым узорам мастацкай будовы твора, мастацкага выяўлення і выражэння шырыні і глыбіні жыцця»; гэтая паэма, на яго думку, «найлепшы і найкаштоўнейшы дар Якуба Коласа маладой беларускай літаратуры», які ніколі не памрэ там, дзе сам народ — пясняр. Крытык звярнуў увагу на глыбокае наватарства паэта, які стварыў паэму новага тыпу. У гэтым творы арга-

нічна злучаны рэалістычныя і рамантычныя рысы, знітаваны элементы эпічныя, лірычныя, драматычныя, народна-песенныя і казачныя [1].

Якуб Колас высока цаніў крытычную праніклівасць Бабарэкі. «Ён здагадаўся,— гаварыў паэт,— што «Сымон-музыка» разбіты на некалькі колаў. І наогул цікава пісаў пра паэму» [2].

У рэцэнзіі на паэму «Новая зямля» Бабарэка правільна вызначыў асаблівасць коласаўскага таленту. Якуб Колас, на яго думку, умее надзвычай востра і свежа ўзнавіць у мастацкім слове ўсё тое, што калі наглядалася і перажывалася ім. Яго паэма — эпапея, «гэта як бы паўтарэнне паэтычнай культуры суседніх народаў часоў іхняй класічнасці». З непаўторным майстэрствам паэт паказаў красу роднай зямлі, з вялікай мастацкай сілай выявіў прыгажосць чалавека працы.

У рэцэнзіі крытык адказаў таксама на пытанне, чаму частка грамадскасці рэспублікі, асабліва моладзь, спачатку прыняла гэты вялікі твор халаднавата: «Актуальнасць паказу на тэму «што такое беларус» для яе (моладзі.— **Ул. К.**) мінулася. Яна, усвядомленая і нацыянальна і сацыяльна, ставіла перад літаратурай новыя задачы, на якія ў «Новай зямлі» не знаходзіла адказу, таму называла яе старою» [3]. У павярхоўным успрыняцці «Новай зямлі» вінаватай была і «сацыялагічная» маладнякоўская крытыка, яна не заўважала непераходзячай эстэтычнай каштоўнасці вялікіх мастацкіх твораў.

Пісаў Адам Бабарэка таксама пра эвалюцыю эстэтычных поглядаў Змітрака Бядулі, які, на думку крытыка, быў пісьменнікам вялікай прагі да жыцця і творчасці. Засвоіўшы новы жыццёвы матэрыял і новы светапогляд, гэты пісьменнік пераадолеў крызіс пераломнага часу, зрабіў сваю творчасць сугучнай рэвалюцыі. Спачатку З. Бядуля на з'явы рэвалюцыі «...глянуў праз тое ж шкло містычнага прыняц-

[1] **А. Бабарэка.** «Сымон-музыка» Якуба Коласа. «Узвышша», 1927, № 3, стар. 145—146.

[2] Гл.: **Максім Лужанін.** Колас расказвае пра сябе. Мінск, «Беларусь», 1964, стар. 160.

[3] Гл.: **А. Бабарэка.** Пра коласаўскую «Новую зямлю». «Узвышша», 1929, № 3, стар. 99.

ця свету, праз якое дзівіўся ён на свет і на з'яўленне новых падзей. Ён прыняў гэтыя падзеі як праявы ўсё той жа адзінай тайны жыцця, адзінай існасці яго — ідэі хараства, таго хараства, якое было для паэта і законам, і душою, і рэлігіяй, і богам, як выказаў гэта сам паэт у вершы «Хараству». Сябе ён лічыў яго жрацом, яго сейбітам і ратаем. Яго праявы ён бачыў скрозь і ва ўсім, дзе быў след людской творчасці або творчасці натуральнай, прыроднай» [1]. Такі погляд на рэвалюцыю знайшоў сваё адлюстраванне ў зборніку вершаў «Буралом». Гэтыя вершы — своеасаблівыя гімны і псалмы рэвалюцыйным падзеям. Форма тут яшчэ не адпавядае зместу. Пазней паэт знайшоў больш адэкватныя формы для выяўлення рэвалюцыйнай сучаснасці. У яго зборніку вершаў «Танзілія» ранейшая «краса ідэі» стала красой прыроды і рэвалюцыйнай грамадскасці.

У рэцэнзіі на аповесць З. Бядулі «Салавей» крытык працягваў гаворку пра творчасць пісьменніка [2]. Па ініцыятыве А. Бабарэкі «Узвышша» звярнулася ў 1928 годзе да грамадскасці з прапановай выдаць творы З. Бядулі ў сувязі з 20-гадовым юбілеем яго творчай дзейнасці. У архівах захаваўся пратакол нарады прэзідыума «Узвышша», дзе было прынята хадайніцтва па гэтым пытанні ў кіруючыя органы. Гэты дакумент раскрывае погляды Бабарэкі і іншых узвышанцаў на ролю пісьменніцкіх юбілеяў. «На наш погляд,— гаворыцца ў ім,— юбілей пісьменніка мае два значэнні: для самога пісьменніка і для грамадскасці. Не шляхам спявання дыфірамбаў і замазвання слабых бакоў, а шляхам аб'ектыўна-бесстаронняга аналізу павінна быць высветлена і адмоўнае і станоўчае ў роўнай ступені. Гэта дасць магчымасць пісьменніку заняцца найглыбейшай праверкай і пераацэнкай як дасягненняў, так і хібаў. Рабоча-сялянская грамадскасць, удзельнічаючы ў юбілеі, павінна не толькі павярхоўна азнаёміцца з тымі ці іншымі крытычнымі заўвагамі, але павінна атрымаць грунтоўнае ўяўленне аб характары творчасці пісьменніка» [3].

У свой час А. Бабарэка справядліва лічыў паэзію Ул. Дубоўкі і прозу К. Чорнага лепшымі здабыткамі маладой літаратуры. Не выпадкова ён звярнуў асаб-

лівую ўвагу на гэтых таленавітых пісьменнікаў-наватараў. Творчасць Ул. Дубоўкі 20-х гадоў не была зразумета вульгарна-сацыялагічнай крытыкай. Нават тыя з нямногіх крытыкаў, хто бачыў у асобе паэта добрага майстра мастацкага слова, рабілі закіды аб «ідэалагічнай нявытрыманасці» яго твораў. Паэта ўпікалі ў тым, што ён быццам бы «не любіць і не давярае гораду», што яму «паўкажушок і чырвоная хусцінка» даражэй, чым «гораду грукат», бо ў горадзе «афішы на сценах і тварах». Гэтыя крытыкі не разумелі сутнасці лірычнай паэзіі як шчырага выяўлення эстэтычных перажыванняў паэта. З другога боку, яны неправамерна разглядалі горад як нейкую сацыяльную аднароднасць, як нейкі сімвал «пралетарскасці». Наш горад 20-х гадоў быў яшчэ далёка не аднародна пралетарскім, у ім нярэдка на паверхню выплывалі нэпманы, бюракраты («савчыны» і «савбуры», па тэрміналогіі тагачасных сатырыкаў).

Творчасці Ул. Дубоўкі Бабарэка прысвяціў тры грунтоўныя артыкулы [4]. У першым артыкуле ён разглядае зборнік вершаў паэта «Строма». Тут паэтычнае «я», на думку крытыка, яшчэ «не суб'ектыўнае, а нацыянальнае, не адзіночнае, а грамадскае»; тут малады паэт выяўляе думкі беларуса, які на чужыне сумуе аб бацькаўшчыне. Аднак гэтым не абмяжоўваецца першы зборнік вершаў Дубоўкі. У ім крытык ужо разгледзеў характэрныя рысы Дубоўкавай лірыкі — жыццёвую актыўнасць, арганічную народнасць, сугучнасць часу і той творчы аптымізм, які гучыць у наступных паэтычных радках, прыведзеных крытыкам:

Не жальбую, тых дзянькоў я не шкадую,
Што жыццё развеяла, як дым,—

---

[1] **А. Бабарэка.** Пералом у станаўленні натуральнай культуры ў творчасці З. Бядулі. «Узвышша», 1928, № 3, стар. 142.

[2] Гл.: **А. Бабарэка.** Пра аповесць «Салавей». «Узвышша», 1929, № 2, стар. 95—97.

[3] ЦДАКР БССР, ф. 7, воп. 1, адз. зах. 636, арк. 8—9.

[4] У іх аснову легла дыпломная праца А. Бабарэкі, напісаная на апошнім годзе вучобы ва універсітэце.

Пачакаю, пашукаю пільна тую,
Ад якой я буду зноўку маладым.[1]

У другім артыкуле («Творчасць Дубоўкі») крытык на падставе аналізу зборніка вершаў «Трысцё» робіць нямала цікавых назіранняў і абагульненняў. «Творчасць Дубоўкі,— піша ён,— глыбока нацыянальная творчасць... У гэтым кірунку яго творчасць увасабляе ў сабе дух творчасці Янкі Купалы». Дбайна апрацоўваючы верш, Дубоўка прадаўжае традыцыі В. Брусава і М. Багдановіча. Ён выяўляе інтэлектуальны рост беларускага рабочага і селяніна, фарміраванне асобы працоўнага чалавека. Для паэтычнага стылю Дубоўкі, адзначае крытык, характэрна «сакавітая, а часам і ацяжараная сэнсам метафарычнасць», народная сказавасць, арганічнае спалучэнне лірычных, эпічных і драматычных элементаў.

У гэтым, а таксама ў трэцім артыкуле («Аквітызм у творчасці Дубоўкі») А. Бабарэка даў першыя ў беларускай крытыцы спробы філасофскага аналізу творчасці паэта. Вось некалькі яго тэарэтычных высноў, зробленых на падставе аналізу творчасці Дубоўкі: «Радасць жыцця эквівалентна веданню. Пазнанне ж не бывае без змагання, а змаганне — без пакут». І ў другім месцы: «Трэба ўмець радавацца, каб бачыць радасць, і — сумаваць, каб бачыць сум» [2].

Проза К. Чорнага, як і лірыка Ул. Дубоўкі, на думку Бабарэкі, была той творчай лабараторыяй, у якой ствараўся арыгінальны беларускі стыль савецкай літаратуры. Творчасць гэтага пісьменніка заўсёды меў на ўвазе крытык у сваіх тэарэтычных разважаннях. А ў 1929 годзе ён апублікаваў артыкул «Зямля» Кузьмы Чорнага (Нарыс сінтэтычнага разумення твора)». Тут А. Бабарэка вызначыў разнавіднасць жанру гэтага твора, назваўшы яго «сацыяльна-псіхалагічным раманам», галоўным героем якога з'яўляецца «не герой-адзіночка, а сялянская маса». Раман Кузьмы Чорнага ўвасабляе хараство і трагізм працэсаў перабудовы грамадскіх адносін у беларускай вёсцы. У цэнтры яго — зямля і людзі — яе працаўнікі, яе «краса і гордасць». «Зямля», на думку

крытыка,— гэта твор сінтэтычны, які ўвабраў у сябе ўвесь папярэдні творчы вопыт пісьменніка. Вызначаючы стыль і структуру рамана, Бабарэка звярнуў увагу на выкарыстанне пісьменнікам прыёму «мазка»: аўтар рамана як бы ўвесь час «пераскоквае» з прадмета на прадмет у кампазіцыі і дыялогах, і тым не менш увесь твор звязаны моцнымі ўнутранымі сувязямі. Гэта надае яму ўнутраную напружанасць, дынамізм, багатую маляўнічасць. Кузьма Чорны, падкрэслівае крытык, сапраўдны майстар мастацкага слова, ён умее так апрацаваць слова, што яно становіцца жывым і «прадметным», у ім чуецца дыханне жыцця. Высокае майстэрства дае пісьменніку магчымасць лаканічнымі сродкамі ствараць непаўторныя чалавечыя характары, якія, як трапна заўважае Бабарэка, пазнаюцца чытачом «па голасу».

Апошнія работы Бабарэкі («Паэзія як уяўленне», «Хто такі Пушча?», фрагмент артыкула пра паэму Дубоўкі «Штурмуйце будучыні аванпосты») засталіся ненадрукаванымі і захоўваюцца ў жонкі пісьменніка Ганны Іванаўны і дачкі Алесі Адамаўны. Асноўнай задачай гэтых артыкулаў была абарона паэта і паэзіі ад знішчальнай, пагібельнай для мастацтва вульгарна-сацыялагічнай крытыкі.

Паэмы Ул. Дубоўкі «І пурпуровых ветразей узвівы...» і «Штурмуйце будучыні аванпосты», напісаныя ў 1929 г. былі сустрэты ў штыкі вульгарызатарскай крытыкай. Не разумеючы ні эстэтычнай сутнасці паэзіі, ні мастацка-стылёвых асаблівасцей твораў Дубоўкі, крытыкі-спрашчэнцы абвінавачвалі паэта не толькі ў ідэалізме, мадэрнізме, фармалізме і

---

[1] Гэтая ж думка ў новай рэдакцыі верша гучыць больш канкрэтна:

Не жальбую пра мінулы час я,
Адкаснецца ад мяне сумота.
Пашукаю і знайду акрасу,
Што да новых прывядзе ўзлётаў.

(**Уладзімір Дубоўка.** Выбр. тв., т. 1. Мінск, «Беларусь», 1965, стар. 39).

[2] **А. Бабарэка.** Творчасць Дубоўкі. «Узвышша», 1928, № 1, стар. 157.

да т. п., але нават у варожасці да сацыялізма і палітыкі Камуністычнай партыі. Як вядома, паэма «І пурпуровых ветразей узвівы...» пабудавана на дыялектычным сутыкненні аднабакова-утылітарных і цэласна-эстэтычных (лінія «Лірыка») адносін чалавека да грамадскага жыцця і яго праблем. Варожая ж крытыка ўспрыняла гэтыя вобразы прымітыўна, атаясаміўшы «Лірыка» з аўтарам паэмы, які быццам бы ў вобразе «Матэматыка» выявіў сваю прынцыповую нязгоду з сацыялістычным будаўніцтвам.

Падхопленыя ажыятажам, што разгарэўся вакол паэм, у палеміку ўторкнулі «свае тры грошы» нават крытыкі добрасумленныя, але слаба знаёмыя з тэорыяй мастацтва, якія атаясамлівалі мастацкі вобраз з рэальным аб'ектам мастацтва, з жыццём, аўтара з яго героем.

Як бы прадчуваючы некампетэнтныя закіды такіх крытыкаў, Ул. Дубоўка ў прадмове да паэмы пісаў: «Некаторыя пачнуць шукаць: «А хто такі пасажыр? А хто такі чорт? [1] А хто такі...» Будуць прышпіляць мне тое, пра што я не думаў, зробяць мяне вінаватым за пасажыра, за чорта, за д'ябла. Павінен папярэдзіць затым, што ў кожным творы можа быць не пара, а сотня і больш герояў. Паэт адказвае за тое, ці па-мастацку яны пададзены, і адказвае за агульную ўстаноўку,— ці ўвязана яна з задачамі нашага жыцця» [2].

Трэба сказаць, што паэмы Дубоўкі «І пурпуровых ветразей узвівы...» і «Штурмуйце будучыні аванпосты» былі цесна звязаны з задачамі нашага жыцця. Тут адбіўся яго смелы, няўхільны поступ:

Мае сябры! Вітайце рату!
Мінулае зайздросціць нам, сучасным.
Узвышшы высім з пралетарыятам,
і наша мэта ў даляглядзе ясным.
Сячэце ў камені трывалыя усходы,
да яснай мэты шлях кладзіце просты.
Нягледзячы на хібы, перашкоды,—
штурмуйце будучыні аванпосты!

Па глыбіні пранікнення ў сутнасць мастацтва, па майстэрству мастацкага ўвасаблення народных эстэтычных ідэалаў паэмы Дубоўкі могуць быць пастаўлены побач з «Курганам» Янкі Купалы і «Сымонам-

музыкам» Якуба Коласа. І падобна да таго, як творы нашых класікаў увасобілі ў вобразнай форме сутнасць беларускай рэвалюцыйна-дэмакратычнай эстэтыкі, так і паэмы нашага сучасніка Дубоўкі раскрылі сутнасць і прызначэнне мастацтва ў сацыялістычным і камуністычным грамадстве.

Адам Бабарэка сумеў убачыць галоўнае ў паэмах Дубоўкі — тэму народна-фальклорнай асновы мастацтва, сцвярджэнне сацыялістычнага гуманізму, барацьбу за высокія эстэтычныя ідэалы, змаганне за навуковасць літаратурна-мастацкай крытыкі.

Артыкул А. Бабарэкі «Хто такі Пушча?» амаль цалкам прысвечаны абароне паэзіі, у першую чаргу лірыкі, ад некампетэнтнай або проста злосніцкай крытыкі. Паэтам уласціва, пісаў крытык, павышаная чуласць, жывое «выбражэнне», чуццё формаў і красы слоўнага вобразу, здольнасць выражэння перaадчутага і перажытага, здольнасць тварыць. «Іх нярэдка б'юць за тое, што яны, дзякуючы вось такім уласцівасцям адчуваць і выражаць тое, што толькі яшчэ зараджаецца ў нетрах грамадства і што як такое нярэдка бывае для звычайна заклапочанага штодзённымі справамі чалавека непрыкметным» [3].

У канцы 20-х гадоў у Язэпа Пушчы з'явілася некалькі песімістычных вершаў [4]. Замест аб'ектыўнага аналізу творчасці паэта вульгарызатарская крытыка ў асобе Л. Бэндэ і іншых аб'явіла яго кулацкім ідэолагам. Ход разважанняў быў такі: пралетарыят запален аптымізмам творчасці, пабудовы новага жыцця — яму некалі і няма чаго хныкаць. Таксама няма глебы для смутку і жалю ў асноўнай масы сялянства — яно будуе новую вёску — кожны дзень

[1] Пасажыр, кандуктар, музыка, чорт — гэта вобразы паэмы Дубоўкі.
[2] **Уладзімір Дубоўка.** Выбраныя творы, т. 2, стар. 136.
[3] **А. Бабарэка.** Супроць ветру. Хто такі Пушча? Сямейны архіў А. Бабарэкі, стар. 2.
[4] Маюцца на ўвазе вершы «Асеннія лісты» і «Ліст да сабакі» (Гл.: «Узвышша», 1927, № 5, стар. 90—96).

нясе яму лепшы дабрабыт, выбівае з цемры, галоты. Крыніцаю ўпадніцтва з'яўляецца той пласт грамадства, у якога няма перспектыў на будучыню, які ахвяраван на пагібель — гэта нэпман у горадзе, кулак на вёсцы.

А. Бабарэка, прааналізаваўшы творчасць Пушчы, даказваў беспадстаўнасць такіх абвінавачванняў. Па-першае, рабочы і селянін не заўсёды толькі радуецца і цешыцца, яму, як і ўсякаму чалавеку, даступна ўся гама чалавечых пачуццяў, у тым ліку смутак. Па-другое, у працэсе будаўніцтва сацыялізма ёсць свае, і вельмі значныя, цяжкасці і супярэчнасці, якія не могуць не перажывацца народам і не выяўляцца ў літаратуры. Паэзія здрадзіць праўдзе жыцця і праўдзе мастацтва, калі будзе толькі радавацца і спяваць гімны. Нельга падыходзіць да лірыкі спрошчана, як да пэўнага палітычнага выступлення. Добра вядома, падкрэсліваў Бабарэка, што У. І. Ленін адкрыта гаварыў пра эканамічную і культурную адсталасць краіны, пра перажыткі бюракратызму ў нашым дзяржаўным апараце [1]. Пра гэта ж гаварылася ў дакументах вышэйшых партыйных і дзяржаўных органаў. Чаму пісьменнік павінен заплюшчваць вочы на недахопы, цяжкасці, супярэчнасці жыцця?

«Свет паэзіі,— пісаў крытык,— гэта пачуццёвае адлюстраванне рэальнага свету, гэта сам рэальны свет, толькі ў тым выглядзе, у якім ён адлюстраваўся ў асабовых пачуццях, у непасрэдных адчуваннях яго пры дачыненні з ім». Адсюль заканамерна паставіць пытанне: «якія рэальныя з'явы адлюстроўвае паэтычны твор. Гэта пытанне якраз і будзе пытаннем наконт сацыялагічнага эквіваленту дадзенай літаратурнай з'явы. Вось тут якраз і патрэбен аналіз самае гэтае з'явы» [2].

Адам Бабарэка паказаў, што некаторыя крытыкі няправільна разумелі пляханаўскую ідэю аб сацыялагічным аналізе мастацкіх твораў: замест таго каб шукаць «сацыялагічны эквівалент» мастацкага твора ў самой рэчаіснасці, гэтыя крытыкі шукаюць у творы голыя палітычныя ідэі; замест таго каб, у адпаведнасці з традыцыямі Бялінскага, Дабралюбава і Пляханава, аналізаваць тыя з'явы рэчаіснасці, якія выклікалі да жыцця пэўны мастацкі твор, і рабіць свой

прысуд як гэтым з'явам жыцця, так і мастацкаму твору, яны нярэдка ўсю сваю энергію трацяць на тое, каб знайсці «памылкі» ў творчасці таго ці іншага пісьменніка. Дарэмна спрачацца з такой крытыкай, яна не мае ніякай навуковай асновы.

У адказ на напады і палітычныя абвінавачванні, накіраваныя на дыскрэдытацыю гэтага аб'яднання, Адам Бабарэка з'едліва іранізаваў: можа, гэта толькі «эксперымент», свядома створаныя крытыкамі штучныя перашкоды, нацэленыя на выпрабаванне стойкасці пісьменніцкага характару і сілы яго творчага духу.

Першачарговую задачу Бабарэка бачыў у распрацоўцы канструктыўных ідэй і паняццяў як інструментаў навукова абгрунтаванага аналізу гісторыі літаратуры і сучаснай творчасці. У гэтых пошуках крытык не змог поўнасцю вызваліцца ад некаторых тыповых памылак свайго часу. Памылковым, напрыклад, быў погляд на рамантызм, рэалізм, сімвалізм і іншыя дарэвалюцыйныя кірункі ў літаратуры як варыянты «буржуазнай школы» ў мастацтве. Тут відавочна не хапала дыялектычнай гібкасці ў падыходзе да гэтых эстэтычных паняццяў, і ў выніку яны ўяўляліся як закасцянелыя, не здольныя да развіцця, а таму і не прыгодныя для сацыялістычнай культуры.

І ўсё ж погляды Бабарэкі на праблему пераемнасці ў развіцці мастацтва істотна адрозніваліся ад пралеткультаўскага рэлятывізму: ён паслядоўна прыходзіў да поўнага прызнання каштоўнасці мастацкай спадчыны. Творчасць Купалы, Коласа, Багдановіча ўжо ўяўлялася яму як літаратурнае ўзвышша, на якое неабходна падняцца, каб стаць будаўніком новай, сацыялістычнай культуры.

У апошніх артыкулах шмат увагі аддаў Бабарэка навуковай праверцы аднабаковых крытычных ацэнак творчасці беларускіх пісьменнікаў. Тэндэнцыя да сінтэзу, да цэласнага погляду на мастацтва прыкметна ў яго развагах аб «аквітызме» новага мастацтва,

---

[1] Гл.: **У. І. Ленін.** Творы, Мінск, 1951, т. 33, стар. 441.
[2] **А. Бабарэка.** Супроць ветру. Хто такі Пушча?, стар. 16.

аб паэзіі як «сацыяльным уяўленні» і інш., хоць самыя гэтыя паняцці заставаліся некалькі штучнымі і да канца не вытлумачанымі.

Трыццаць дзевяць гадоў жыцця (1899—1938). Дзевяць гадоў творчасці (1921—1930). Напружанасць і трагічная паскоранасць ва ўсім: бядачае дзяцінства; ранняе сіроцтва; бязбацькаўшчына; белапольскі палон і катаванні ў засценках; служба ў ВЧК; бурлівае літаратурнае жыццё,— і час адзіноты, час пакут, і трагічныя перажыванні на апошнім этапе...

Невялікі, але акуратна захаваны сямейны архіў. Гэта ўсё, што асталося ад апошніх васьмі гадоў жыцця пісьменніка.

Перачытваю пісьмы, запіскі, канспекты, пераклады, успаміны родных і блізкіх пісьменніка — і паўстае вобраз чалавека вялікай душы, поўнага любасці да людзей, да літаратуры і працы, да ўсяго добрага і прыгожага на зямлі.

Кароткі быў яго век. Але не кожны, хто пражыў доўгі век, паспеў зрабіць столькі, колькі зрабіў ён за свой кароткі.

Ён жыў у вялікі час, складаны і супярэчлівы. Складанымі і супярэчлівымі былі часам і яго пошукі шляхоў развіцця новай сацыялістычнай культуры. Але ў чым ён быў заўсёды цвёрды, непахісны і шчыры — дык гэта ў сваёй адданасці справе рэвалюцыі, справе духоўнага росквіту свайго народа, яго літаратуры, мастацтва, культуры.

Творчасць Адама Бабарэкі адлюстравала складаны і супярэчлівы шлях станаўлення **навуковага прафесіяналізму** ў беларускай літаратурна-мастацкай крытыцы. У Беларусі пры гэтым меліся як агульныя, характэрныя для развіцця ўсёй савецкай мастацкай культуры, цяжкасці і супярэчнасці, так і нацыянальна-спецыфічныя праблемы, што вынікалі з аб'ектыўнага закону паскоранасці развіцця раней прыгнечаных, афіцыйна не прызнаных нацыянальных культур у эпоху іх адраджэння [1].

У 20-я гады яшчэ толькі пачыналася распрацоўка марксісцка-ленінскай эстэтыкі, у крытыку і пу-

бліцыстыку ўводзіліся толькі найбольш агульныя фармуліроўкі некаторых яе прынцыпаў (класавасць і партыйнасць мастацтва, яго абумоўленасць эканамічнай структурай грамадства, мастацтва як форма ідэалогіі і сродак класавай барацьбы і інш.). Заставаліся не сабранымі і не вывучанымі выказванні класікаў марксізма-ленінізма аб мастацтве і яго грамадскіх функцыях.

Веданне агульных прынцыпаў марксісцка-ленінскай эстэтыкі, без шырокай тэарэтычнай асновы, не засцерагала нашу крытыку і публіцыстыку ад памылак, ідэалістычных ці вульгарызатарскіх скажэнняў.

У адрозненне ад рускай дарэвалюцыйнай крытыкі, якая можа пахваліцца такімі імёнамі, як Г. В. Пляханаў, А. В. Луначарскі і інш., беларуская дакастрычніцкая літаратура фактычна не была знаёма з метадалогіяй марксісцкага аналізу мастацкай культуры. Крытычны жанр узнік тут упершыню толькі на старонках «Нашай нівы», якая прадаўжала традыцыі рэвалюцыйна-дэмакратычнай эстэтыкі, творча прымяняючы іх да канкрэтна-гістарычных умоў развіцця нацыянальнай літаратуры. Пашырэнне гэтых традыцый у Беларусі, праваднікамі якіх была таксама мясцовая руская прагрэсіўная прэса канца XIX — пачатку XX ст., садзейнічала засваенню беларускай літаратурнай крытыкай вопыту сусветнай эстэтычнай думкі. Аднак у дыскрымінацыйных умовах развіцця беларускай культуры тут не ўзнікла шырокая сетка нацыянальных газет і часопісаў, у выніку чаго не было і прафесійных крытыкаў. Крытычны аддзел беларускай газеты трымаўся на энтузіязме дэмакратычнай інтэлігенцыі, на самаадданай

[1] У артыкуле «За культуру мастацтва» («Чырвоны сейбіт», 1926, № 1, стар. 1—2) А. Бабарэка звярнуў увагу на «эфект паскоранасці» ў развіцці беларускай савецкай культуры: «Кожнаму хочацца, каб як найхутчэй нагнаць тое, што было ўтрачана за часы шматвяковага падняволенага жыцця да рэвалюцыі. А патрэбы зараз вялікія. Гаспадарку трэба ўзнімаць. Культуру таксама». Было б вялікай памылкай, прадаўжаў ён, «тварыць паэзію, мастацтва... без належнай навукі, без ведання таго, як ужо пісалі беларускія паэты і пісьменнікі і як зараз пішуць у культурных людзей». Выхад адзін: «трэба апанаваць культураю мастацтва».

працы мастакоў слова — Я. Купалы, М. Багдановіча, М. Гарэцкага і інш.

Літаратурна-мастацкая крытыка як самастойны жанр не магла ўзнікнуць на адраджэнцкай стадыі дакастрычніцкай літаратуры, паколькі ў тагачасных умовах яе прызначэнне заключалася не ў тым, каб змагацца за пэўны эстэтычны кірунак у мастацтве (што з'яўляецца галоўным у крытыцы як непасрэдным звяне жывога літаратурнага працэсу), а ў сцвярджэнні нацыянальнай мастацкай культуры, у змаганні за права народа на сваё культурнае самавыяўленне. Дакастрычніцкая беларуская прэса вітала ўсякі твор на беларускай мове, не вельмі паглыбляючыся ў яго мастацкія вартасці. Ды інакш было і нельга, бо пытанне стаяла так: быць альбо не быць нацыянальнай літаратуры. Толькі пэўнае назапашванне мастацкіх каштоўнасцей к другому дзесяцігоддзю XX ст. дало магчымасць Максіму Багдановічу загаварыць пра мастацкія плыні новай беларускай літаратуры. Як і ўсякі крытык з выразным літаратурным абліччам, ён арыентаваў нашу літаратуру ў пэўным эстэтычным кірунку; і ў той жа час ён глыбока спасцігаў яе гістарычную звышзадачу, сказаўшы, што «ў нас кожны кірунак можа мець каштоўнасць».

20-я гады адзначаны росквітам народных талентаў, шпаркім развіццём усіх жанраў і стыляў у мастацкай літаратуры. А гэта не магло не выклікаць да жыцця літаратурна-мастацкую крытыку ва ўласным сэнсе гэтага слова, г. зн. комплекс ідэй і канцэпцый, накіраваных на актыўна-валявое сцвярджэнне толькі пэўных мадэлей мастацкай культуры. Істотнае адрозненне крытыкі ад тэорыі і гісторыі літаратуры заключаецца ў агульнапрызнаным праве крытыкі не толькі на «пазнанне», але і «волю», г. зн. на актыўную барацьбу за пэўныя мастацкія ідэі, метады, стылі і кірункі. У адной з сучасных літаратурных дыскусій В. Кожынаў трапна адзначыў, што «крытык, у якога няма «валявых» адносін да матэрыялу, па сутнасці, не з'яўляецца крытыкам — ён у лепшым выпадку бібліёграф, рэгістратар літаратурных з'яў» [1].

Воля, як вядома, з'яўляецца катэгорыяй этычнай,

маральнай. Гэта накладвае на крытыка вялікую маральную адказнасць перад мастацкай культурай, ставіць яго ў «межавую сітуацыю», якая патрабуе «выбіраць самога сябе», асцерагаючыся як валюнтарызму («дурной суб'ектыўнасці»), так і прыстасавальніцтва (канфармізму). Значнасць асобы, пачуццё высокай маральнай адказнасці, добрая воля, тонкая і гуманная душа — вось якасці, без якіх уваход крытыка ў літаратуру павінен быць забаронены. Крытык — гэта чалавечая асабістасць, якая была «запраектавана» як мастак, але ўзяла на сябе цяжар інтэрпрэтатара і «дырыжора» літаратурнага працэсу. Трапяткое пачуццё руху жыцця і мастацтва, палымяная любоў да літаратуры, бездакорнасць эстэтычнага густу і «паэтычнага слыху», урэшце, уменне сказаць «не», калі вакол гавораць «так»,— вось маральна-інтэлектуальныя рысы, без якіх не было і не будзе сапраўднага крытыка.

Такім крытыкам быў Адам Бабарэка. Яго прыродная дабрата, мяккасць, далікатнасць і сціпласць — гэтыя ўзятыя ў спадчыну тыповыя рысы нацыянальнай псіхалогіі свайго народа — былі памножаны на выпрацаваныя ў літаратурнай дзейнасці прынцыповасць і рашучасць у змаганні за праўду ў жыцці і мастацтве. Ён быў сапраўдны крытык, і таму нават яго паасобныя залішне суб'ектыўныя мастацкія ідэі засталіся ўсё ж ідэямі, гэта значыць каштоўнасцямі, якія пазней прынеслі свой плён.

[1] «Вопросы литературы», 1975, № 8, стар. 74.

ЗМЕСТ

Владимир Михайлович Конон
АДАМ БАБАРЕКА

На белорусском языке

Рэдактар А. І. Сямёнава. Мастак Ул. Ул. Даўгань. Мастацкі рэдактар М. Р. Казлоў. Тэхнічны рэдактар Т. М. Сокал. Карэктар А. Т. Глушчанка.

АТ 21096. Здадзена ў набор 12/III 1976 г. Падп. да друку 20/VII 1976 г. Тыраж 3000 экз. Фармат 84×100¹/₃₂. Папера друк. № 1. Ум. друк. арк. 7,02. Ул.-выд. арк. 6,73. Зак. 3072. Цана 45 кап.

Выдавецтва «Мастацкая літаратура» Дзяржаўнага камітэта Савета Міністраў БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. Мінск, Свярдлова, 4.

Паліграфічны камбінат імя Я. Коласа Дзяржаўнага камітэта Савета Міністраў БССР па справах выдавецтваў, паліграфіі і кніжнага гандлю. Мінск, Чырвоная, 23.

Конан Ул.

К 64 Адам Бабарэка. Мн., «Маст. літ.», 1976.

128 с. з іл. 16 с. укл.

У гэтым нарысе ўпершыню даследуецца жыццёвы і творчы шлях аднаго з арганізатараў літаратурнага руху 20-х гадоў, арыгінальнага беларускага крытыка Адама Бабарэкі. У цэнтры ўвагі — літаратурна-крытычныя і эстэтычныя погляды пісьменніка, якія разглядаюцца на фоне станаўлення беларускай савецкай літаратуры.

У кнізе скарыстаны апублікаваныя ў 20-я гады творы Адама Бабарэкі (вершы, апавяданні, артыкулы, нарысы), архіўныя матэрыялы, а таксама ўспаміны родных і блізкіх пісьменніка.

К $\frac{70202-190}{М\ 302(05)-76}$ 76-76 Бел 8

ВЫДАВЕЦТВА
«МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА»
1976 г.

**

НАБЫВАЙЦЕ І ЧЫТАЙЦЕ НОВЫЯ ТВОРЫ

**

Гніламёдаў Ул.
УПОРАВЕНЬ З ВЕКАМ
Зборнік літаратурна-крытычных нарысаў

Бярозкін Р.
ЗВЕННІ
Літаратурна-крытычныя артыкулы

Андраюк С.
ВЫВЯРАЮЧЫ ЖЫЦЦЁМ
Крытычныя артыкулы.

ВЫДАВЕЦТВА
«МАСТАЦКАЯ ЛІТАРАТУРА»
1976 г.

**

НАБЫВАЙЦЕ
І ЧЫТАЙЦЕ
НОВЫЯ
ТВОРЫ

**

Зборнік
ПЯСНЯР МУЖНАСЦІ
Успаміны пра Пятра Глебку

Усікаў Я.
ГРАМАДЗЯНСКАЕ СУМНЕННЕ МАСТАКА
Крытычныя артыкулы,
літаратурныя партрэты

Буран В.
ВАСІЛЬ БЫКАЎ
Крытыка-біяграфічны нарыс

На апошняй старонцы кнігі ў шостым радку знізу дапушчана памылка. Трэба чытаць: Грамадзянскае сумленне мастака.

Зак. 3072.